8757

IV

Rps 8757

Uxorem meam

Bibl. [illegible]

Przedmowa.

Praca ta powstała z zamiarem przedstawienia nowym pertraktatom badań, ale chce później służyć studyjującej młodzieży i ogółowi polskiemu, któremu nie są obojętne związki między kulturą klasyczną i europejską, a zwłaszcza naszą. Stąd pokrój książki, która częściej informuje niż polemizuje - na wzór zresztą tym opracowań, natalonego już przez nowych tej miary, co G. Boissier, V. Y. Sellar zagranicą, a u nas Kazimierz Morawski. Praca nie traktuje wszystkich spraw plautyńskich wyczerpująco, bo chodzi w niej głównie o wyraźenie (ista) charakterystyki twórczości tego pisarza, który ratował dumę komedji europejskiej - jej śmiech.

Bardzo wiele zawdzięczam pracom Fryderyka Leo, G. Michaut'a, Ed. Fränkla; uważam też za mój miły obowiązek wyrazić na tem miejscu szczere podziękowanie Kasie im. Mianowskiego za cenną zapomogę, która umożliwiła mi nabycie dla Seminarjum Filologji Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego pokaźnego zbioru rozpraw z zakresu dramatu klasycznego, stanowiącego (jak) nieodzowny aparat naukowy do tego rodzaju badań, jak praca niniejsza.

Gust. Przychocki.

Przyjaciół

Flaut

I.

Poprzednicy Plauta.

Patrząc na początki piśmiennictwa u Rzymian, odnosi się uderzenie, że krzepki ten i energiczny naród, który wśród bardzo ciężkich warunków, z bronią w ręku wywalczył sobie całą egzystencyę, instynktownie niejako zapragnął za jednym zamachem zdobyć sobie takie literaturę, tak jak zdobywał miasta i kraje. Jakby mu za długo było czekać, aż rodzime kiełki, które podają się wszędzie w każdej ziemi – rozrosną się i rozwiną, wziął się do przesadzania od razu gotowych już roślin z tego najbujniejszego ogrodu, jaki nazywa się starożytność klasyczna, t.j. z Grecyi.

Jedną z pierwszych takich przesadzonych na grunt rzymski roślin była komedja, tylko że rosła ona i rozkwitała w Rzymie inaczej niż w Grecyi; zamorska przecież dopiero aklimatyzować się w tej nieznanej atmosferze. Społeczeństwo greckie, głównie ateńskie tej epoki – są to czasy po Aleksandrze Wielkim – charakteryzuje wszystkie cechy przejrzałej i dekadenckiej kultury, objawiającej się między innemi w ogólnem zamiłowaniu do wytwornego kwiecistego i wyrafinowanego użycia, obok zupełnego zaniku wielkich ideałów. Taką też była i komedja grecka tej epoki t. z. „komedja nowa", w której, gdy już nie stało w życiu ówczesnem wielkich spraw społecznych i politycznych, około których dawniej się najczęściej, jako główne motywy przygody erotyczne i związane z nimi sprawy familijne. F samej fabuły

Taka komedja, przeniesiona do ówczesnego Rzymu, do Rzymu bohaterskich wojen punickich i do tego zdrowego a niezepsutego społeczeństwa, które z niepohamowaną wiarą w owe wstrząsne siły i wstrząsne ideały, przeżyło swe młode a mocne zamachy na ogarnięcie całego kiedyś cywilizowanego świata – jak z jednej strony zetknęła prosto duszę swym urokiem nowości, tak z drugiej strony

mogła ostać się i zakorzenić w tem obcem zupełnie środowisku jedynie tylko przy pomocy rozmaitych podstępów intryg i zmian, aż wreszcie stała się w Rzymie tak lubianą i modną jak u nas n.p. od dawien dawna francuska komedja. F również obca,

Bo jeśli wolno tak powiedzieć, to podstępem tylko było ze strony ~~rzymskiej a strony~~ greckiej sługy, gdy pokazując Rzymianom na scenie zarzutnego synalka, trwoniącego na nierządne życie ojcowskie, lub bezczelnego niewolnika, który kpi sobie bezkarnie ze swego pana – nęcił w ówczesnym Rzymie niesłychane uspokajała sumienia rzymskie chętnie zresztą przyjmowanem zapewnieniem, dawanem przez to i osoby sztuki, zawsze greckie, że nie są to przecież owe zbrodnie duszy rzymskie, ale lekkoduchy greckie i że nie dzieje się to wcale w dzisiejszym Rzymie, za jakie chrześcijańskie to miasto zawsze uchodzić, ale tylko w rozwiązłej Grecyi;

zgodnie zresztą z jej stylem
(lew danym gatunku komedji.)

tak, jakby moralność i cnota rzymska była już uratowana. Przez to, że rozgrywa się Stratippokles, a nie Titus czy Marcus, że zawsze ozdabiany ojcowski nosi imię Perifanes, a nie Cnaeus Cornelius Scipio, że chodzą oni nie w togach, ale w greckiem pallium i że treść cała według zapewnień prologu dzieje się, bowiem bardzo, nie w Rzymie, ale w Atenach lub (w) Epidaurusie.

Niezupełnie odmienne miejsca na innem polu: Była n.p. w komedji greckiej, jeszcze i w tym okresie, pewna oryginalna nuta, która mogła być znaleźć w społeczeństwie rzymskiem najżywszy chyba oddźwięk, t.j. nuta zacofki osobistej, stąd ma z tego że za świetnych czasów ateńskich uderzała nie tylko w wady bogów - co było zresztą mniej niebezpieczne - ale i najwięcej wpływowych ludzi. Czyż mogło coś więcej przypaść do serca Rzymianom, temu plemieniu, które ze świadomej uniżyłości zawsze słynęło, a które wydało najlepszych satyryków? Niestety surowość i bezwzględność władzy rzymskich stłumiła tę nutę od razu, skazując poprostu pierwszego komedjopisarza, który przeniósł sobie w swych sztukach na zacofki rzymskich osobistości - na odstraszający kary chłosty i pręgierza. Z tej więc nuty musiała komedja grecka zrezygnować, jeżeli chciała w Rzymie się ostać, lecz i tak jeszcze daleko jej było do tego, by się w ziemi italskiej przyjąć całkowicie. Przykre bowiem te zalety, które dla zafinowanego, a raczej przerafinowanego artystycznie społeczeństwa greckiego, miały największą wartość, a więc doskonałość i elegancja formy, wielka pewna melancholja i głębia refleksyj filozoficznych, obok cny rozrywkowości pikanterji wytwornej pointy, były najzupełniej nieuchwytne dla ogółu Rzymian, który wówczas nie posiadał jeszcze żadnego zmysłu dla tych subtelności, nie lubił wogóle dużo myśleć, a chciał w teatrze dużo się śmiać, preferując w każdym razie linoskoczków i gladjatorów nad jakąś mniej (zresztą dla nich) komedyę.

Tu trzeba było gruntownych zmian i te pochodzą głównie od Plauta, największego komika i najlepszego dramaturga rzymskiego, który na przełomie III i II wieku przed Ch. stawał przed publicznością rzymską jako trzeci z rzędu autor w ogóle i komedjopisarz. trzeci z rzędu

1. (ok. 284-204 przed Ch.) (ok. 270-200 przed Ch.)

Poprzednikami Plauta byli Liwjusz Andronikus i Gnaeus Newjusz, z których działalności tylko drobne fragmenty (tragedyj i komedyj) (nie dochowały do naszych czasów). Rok 240 przed Ch., w którym Liwjusz Andronikus wystawił pierwszą sztukę grecką (w Rzymie. F, autor pierwszego w Rzymie tłumaczenia Odysei, skazanego

chciał "przekładnię" przemieszczenia, nie tylko dla nowego ateńskiego, ale i dla wszystkich literatur świata zachodniego. Było to bowiem nie tylko początek całej rzymskiej literatury, a więc początek tego nowego piśmiennictwa, z którego czerpali miały przez długie wieki nie żywność i siły odradzania wszystkie literatury Europy, ale było to wogóle

pierwsze w dziejach literatury znane tłumaczenie, w tym sensie, że i w drugim języku powstawało literackie dzieło sztuki. Przed Andronikusem tłumaczeń dzieł sztuki wogóle nie znano, bo nie chodziło n.p. bynajmniej o dzieło sztuki, gdy tłumaczono w Aleksandrji na język greckí Stary Testament (Septuaginta); zarówno gojowym czynnikiem była tu tylko żądza wiedzy, praktyczny motyw ułatwienia korzystania z dzieła napisanego w obcym języku, tak samo jak niedy później (z początkiem II w. po. ch.) senat rzymski każe tłumaczyć na łacinę dzieło o rolnictwie Kartagińczyka Magona. By jednakże to znaczenie Andronikusa należycie zrozumieć, trzeba sobie zdać z tego sprawę, że pojęcie tłumaczenia u nas różni się zasadniczo od tegoż pojęcia w starożytności, w zwłaszcza klasycznej w tym okresie rzymskiej literatury, o której chodzi. O przekładzie dosłownym, który wówczas jeszcze nowy nie ma - i dlatego Rzymianie nie mają wtedy właściwie wyrażenia na „tłumaczenie" (takiego, jak n.p. greckie μεταγράφειν), o ile o dzieła sztuki chodzi, ale mówią poprostu „vertere", t. z. przenosić, przekształcić odpowiednio utworu greckiego na rzymski i artystę, który to robi nie jest u Rzymian „tłumaczem" zwykłym, ale w naszem pojęciu autorem (poetą), takim samo dobrym jak i jego pierwowzór.

A na tą inowację Andronikusa niezwykle doniosłe znaczenie dla rozwoju całego dramatu rzymskiego a więc i komedji. Wprowadzenie dramatu greckiego do Rzymu skarało się niedobrze na zagładę rodzimej, italskiej pierwiastki dramatu, przerywając w sposób sztuczny ich rozwój, bo raz na zawsze wytyczeniem tej drogi, po której cały rzymski dramat - z niewielu znaczniejszemi wyjątkami - miał się poruszać t. j. po drodze przerabiania i przekształcania utworów greckich. F, w zakresie komedji: przekształcenie komedji greckiej nowszej, t. z. komedji nowej. Rzecz się tu miała zupełnie podobnie jak u nas w Polsce, gdzie z rodzimych zaczątków (w wystąpach rzemieślniczych dramatu) „frantów", w intermedjach i komedjach rybałtowskich wieku XVI., i XVII. bytów z pewnością wyrosła narodowa, własna komedja polska, gdyby tych wszystko nie był zagłuszył wpływ obcy, (włoski i francuski), datujący się zwłaszcza panowaniu, jak od XVII w. W Rzymie, importowana komedja zachowała nawet dla swych figur ubiór grecki, t. z. pallium, od którego grecka „komedja nowa" to rzymskiej przeróbce narzywała się później stale „fabula palliata": „sztuka w greckim stroju."

O samych komedjach Andronikusa bardzo nie wiele wiemy, bo zachowało się z nich tylko 6 drobnych fragmentów, ale przez skrupulatną analizę można znaleźć z nich wydobyć pewne rysy charakterystyczne: jest tam jakaś postać butnego i zarozumiałego żołnierza, a przy nim zapewne figura niewolnego i zartownego pasorzyta; jest jakaś w tych fragmentach mitrić i narzekanie na potęgę Heter, które swemi sztuczkami umieją namiętnie rozpalać, jest wreszcie zarys w tych pierwszych szczątkach resztka któtni z kobietą - a więc rysy

F z ziarn zapewne lub stereotypowych

tak charakterystyczne dla greckiej komedji nowej i dla całej późniejszej komedji rzymskiej.

Na polu twórczości językowej ma Andronikus dla późniejszego rzymskiego literatury nie zasługi, które świadczą o jego niepospolitym talencie. Mowa rzymska była w tym czasie dobrą do któżkolwiek niższych rzymskimi chłopami gdy przyszło na targ do miasta, do rymowanych formułek i zaklęć, od biedy do spisania jakiegoś prymitywnego kontraktu, a nie nadawała się dla niej tak charakterystycznego jak niektóre ustępy Prawa XII tablic, w których mowa ujęta biedni nad ujęciem określeń prawnych, zdolna prawie wyłącznie tylko do niedołężnych parataktycznych konstrukcyj, jak n.p.: „si in ius vocat ito - ni it antestamino - igitur im capito - si calvitur pedemve struit - manum endoiacito" = „jeśli wzywa przed sąd niech idzie - jeśli nie idzie weźmij świadka - wtedy go pochwyć - jeśli się wyłamuje lub uciekać chce - ręką ujmij." Była to mowa dobra do komendy wojskowej, ale nie do literatury, a cóż dopiero do poezji, która była bowiem cały dramat klasyczny. I mowa sama w sobie nie była jeszcze jednolita i ustalona, ciągle się jeszcze przemieniająca, co zresztą jest cechą wszystkich języków, zanim zostaną zmarłe ostatecznie w swym żywiołowym rozwoju wstrzymane. Walczyła tam w tej mowie ze sobą o lepsze jeszcze wiele dialektów i form - i tutaj Andronikus, chcąc myśl grecką oddać, musiał i dźwięki ustalać, decydując się na jedne lub drugie, i wartość słów określać, a zwłaszcza oceniać, czy jakieś wyrażenie można uważać za poetyckie, przy czem niejeden musiał tworzyć nowe słowa, na wzór greckich skonstruowane. To urabianie języka musiało się wtedy dziać także mniej więcej tymi sposobami, w jakich wówczas kształciły się nowe języki rzymskie i od Andronikusa datują się te zaraz dalsze formy, które grecki tłumacz jambiczny i tetrametr trochejczyny przybrał na gruncie italskim - jako senar jambiczny i septenar trochaiczny. Prawidła przekazane ustalone przetrwały w poezji (zwłaszcza dramatycznej) prawie dwa wieki i nawet później nie zniknęły, a cała późniejsza rzymska komedja stale tych prawideł się trzymała. Ale zarazem leży w tem pewna wyższość rzymskiej nowej nad grecką współczesną, bo kiedy ta ostatnia miała wyrobione już w tym czasie dla wszystkich gatunków poezji obowiązkowe formy i rozety i w tem samem mieście musiała skostnieć, do dalszego rozwoju niezdolna - to nowa rzymska, która nieustannie jeszcze w prawdzie, ale zawsze jeszcze żywa i giętka uczyła się z nowa, z za morza przyjęte bogactwo całe swojej elementarnej mocy i nieodpartej świeżości. Tak więc zapewne już język Liwjusza Andronikusa miał wiele z tej zdumiewającej siły, która później do najwyższych dojdzie w Plauta otrzymała z

Andronikus tłumaczył [illegible] miał [illegible] z greckiego [illegible] [illegible] [illegible]

- ...ligii ... not ... " ; dla którego wyskał)

„...ceriore istro...q...", najstarszy [illegible] i ...ię ... Minerwy na Awentynie.

Z nazwiskiem Newjusza [illegible] 2. F, autor najstarszej rzymskiej tragedii (epoka p.k. trzecia dziesiątka),

[illegible] to znany [illegible] F tragedyę iko [illegible] medyę.

Analizując wszystkie zachowane z jego komedyj [illegible] dwie wyraźnie główne postaci i motywy [illegible] nowe: Widać jest i zetknięcia zamożnych i niezależnych od niego pasorzyt-pochlebca, jest [illegible] dumny zadzierżysty po swoj i sprytny niewolnik, prawa ręka panicza, jest wreszcie i surowy ojciec, który się sierdzi na nich obu. A nad wszystkiemi wytrwanie górnie miłości: widzimy tam dwóch zakochanych i zakochanych ojców, stykamy z przód tych dwóch sztuk westchnienia miłosne i narzekania na potęgę Erosa, dochodzą nas uczone słowa któreś miłosny rywalami, dolatuje wreszcie jakgdyby dalekie echo wszystkiej hultanki, w której myślitwą rolę gra piękna i zalotna dziewczyna z Tarentu („Tarentilla"), umiejąca swoim urokiem spętać nie tylko młodzieńczych synów, ale i poważnych ojców, [illegible] I nie dziwnego to jako o Menandrze, który był jednym z głównych pierwowzorów Newjusza, tak o całej komedyi nowej i o wszystkich jej przymiotach odbiciach, z bardzo nielicznymi wyjątkami, F zdaje się mówiący powtórzyć słowa Ovidjusza: „fabula ... nulla est sine amore" „niemam tu sztuki bez miłości" – t.j. bez miłostek

To do strony technicznej, to widać z fragmentów niektórych sztuk („Adelphoi", „Captivi", „Hariolus"), że Newjusz miał już to tak dla komedyi nowej i rzymskiej znamienne charakterystyczne postacie [illegible] i zachwalające ją publiczności, czyto również zajmujące się osobistemi sprawami autora, [illegible] [illegible] [illegible]

Stagne postignam est Orco tradita thesauro
Obliti sunt Romae lagmier lingua Latina –

Jeśli śmiertelne, śmiertelnych [illegible] (w wierszu [illegible]),
Potłuczyły kamienie poety Newjusza;
Bo on zenodot w skarbcu Orkusowym,
[illegible] od kiedy [illegible]
Prawie w Rzymie Tarentyńczyk zajęzyczano dawny.
[illegible] [illegible] [illegible]

(= Horatius)

Starożytni uczeni uważali ten epigram za utwór samego Newjusza, który te słowa w swej zawziętości i dumie kampańskiej [illegible] – jako że z Kampanii był rodem – sam mógł napisać. Nie wydaje się to prawdopodobne, ale podkreślić wypada, że ta nieufająca pewność siebie, ta dbałość nawet o tych drobnych fragmentach, jakie nam się zachowały, wyraźnie występuje. Najciekawszą bowiem cechą jego komedyj (pisanych z wyraźną pasją, a nawet z dumą i dumnym tendencyjnym śmierzeniu) była ich zaciętość, która zmyślenia nawet swą śpiżą z utworów starej greckiej, wyłofanesowskiej komedji: Takto raz zacierpiał Newjusz po imieniu sławnego wówczas zapewne w Rzymie greckiego malarza Theodota, że „elbrzymim pędzlem maluje obrazy, których by nawet najuczniejszy złodziej nie ukradł," innym razem przypina tatkę współczesnym młodym mówcom, nazywając ich „grupami i ołtarzobłaznami," a raz nawet nie waha się zacierpieć publicznie [illegible] ustrojów państwa rzymskiego przez usta jakiegoś niewolnika, który twierdzi, że „woli być niewolnikiem w greckim Tarencie, gdzie nikt jego stanu nie krępuje, niż wolnym obywatelem w rzymskiej stolicy." Co więcej, Newjusz nie cofa się nawet raz przed bardzo wyraźną allusją do znanej widocznie wówczas, a bardzo kompromitującej awantury miłosnej samego Scypjona, późniejszego zwycięzcy z pod Zamy.

Były to rzeczy zupełnie w owym czasie w Atenach, gdzie „stara komedja" obwarowała sobie z całego Demosu i gdzie np. Arystofanes zacierpiał i Alkibjadesa i Kleona, a przed nim jeszcze Kratinos samego Perykles, ale w Rzymie – wprost niesłychane. Rzym bowiem nie znał tej dionyzyjskiej swobody krytyki osobistej i wyderstwa, która panowała w dawnych Atenach, a która znów teraz roiła się Newjuszowi. I jeśli nawet w Atenach chwytano się owych – co prawda raz przez oderwały-wanych – ustaw „przeciw śmiercionośnej zacierpce", to w Rzymie Prawo XII tablic poprostu [illegible] śmiercionośnej [illegible] porwalato karać [illegible] tego, któryby drugiego publicznie znieważył; a nie było [illegible] tatwiejszego, jak takiemu śmiałkowi wytoczyć proces karny o zacierpkę hańbiącą, traktowaną przez dawne ustawodawstwo rzymskie na równi z ciężkiem uszkodzeniem ciała i potrafiono zniem kości: „Si iniuriarum actio ... de famosis carminibus, membris [illegible] et ossibus fractis." (Fr. Paul Sent. I. 4. 6) (Lege XII tabularum)

Toteż gdy w Atenach z owych zakazów nie wiele sobie robiono, w Rzymie [illegible] z Newjuszem, podobno z podniecenia morskiego rodu (zatatarzono krótko) Metellów, których [illegible] [illegible] [illegible]

(w r. 204.) (zmuszono do opuszczenia
stłoczono do więzienia, a później wypędzono z Rzymu, tamując jego życie
ostatecznie. Dlatego (Później komicy unikają już z daleka tej niebezpiecznej
roli zarzucania osobistości współczesnych i spraw publicznych.
w przeciwieństwie do Persów gdzie)
Plautus w Kartaginie pomysłowy nawet
wystąpienie z dalekoidącemi przestrogami celami społecznych – ale nagle,
jakby nam jakiś gwałtowny wspomnienie całkiem odbiega. Stręcz się zapala, chwyta się za pióro
i mówi:

„Lecz czyżem ja nie stanął
Za ojczyzną przeciw się krzepiąc!
Za prawicą więzienny – ich wam tu się martwić!" (w. 75-76)

Skąd się wzięła ta zaciekłość u Terencjusza? Uczeni wykazali, że Terencjusz
w swych utworach greckich wiele komedyj pierwiej znajdował tu i ówdzie
rysy owej agresywności osobistej, która jest tak charakterystyczna dla ko-
medyj starożytnej; ale przyczyna głębsza leżała bezspornie w domu, w ca-
łym charakterze Terencjusza, w jego zacnej, zgrzebnej humanistycznej na-
turze. Jeden ze starożytnych uczonych mówi o nim „Caecilius, gdy
czyta Terencjusza, płacze, a Terencjusz, gdy czyta Cecyliusza, się śmieje"
– „Terencjusz, który wszystkich [illegible] to najlepiej charakteryzuje
charakter, bo jest w nim coś z cnotliwych mężczyzn bohaterów, nie
cofających się przed niczem w walce z patrycjuszami.

I to jest ten niezrównany cenny rys, który nam pozwala Terencjusza, jego bier-
nego z pośród wszystkich poetów, wyjąć jako indywidualność jeszcze zupełnie
scharakteryzowaną i wybitną. O Terencjuszu Kartagińczyku jako o człowieku nie
wiele wiemy, ale jeżeli z czegoś możemy się domyślać, to tylko tego, że był
jeńcem, niewolnikiem, a później wyzwolony, zawsze coś z niewolnika
zachował i nigdy z nikim w konflikt nie popadł, wiecznie kłaniał
pokornie się wszystkim. Terencjusz, to Karola dura, to obywatel wolno urodzony, który się nie tarł i nie płaszczył, ale swobodę myśli i słowa
wysoko cenił i pewnych wszystkich wrażliwości życia ludzkich – chciał mu
[illegible] za to ciężko przyszło odpokutować.

( ) bowiem – choć nie obeszło Terencjusza –
sza i innych) polubił miast się zamazywać (talent międzynarodowego komedjo-
pisarza, największego dramaturga (przed-chrystusowego)
Rzymu starożytnego.

a. Plautus, który
patronat na kata-
strofę Terencjusza
daje tej ostrożno-
ści (ostrożności)
wyraz i [illegible]
[illegible]
[illegible]
[

II. Życiorys Plauta.

Z całej komediopisarskiej działalności Liwjusza i Newjusza zachowały nam się tylko nieliczne fragmenty. Pod imieniem Plauta przekazała nam starożytność wcale pokaźną ilość komedyj, ale dziwnym trafem właśnie ustalenie samego nazwiska poety, o ile chodzi o jego pełne brzmienie, a zwłaszcza o imię rodowe, nastręcza poważne trudności.

We wszystkich rękopisach komedyj plautyńskich, z wyjątkiem ostatnio znalezionego rękopisu t.z. Ambrozjańskiego w Medjolanie, sztuki Plauta stale nazywają się „[Comoediae] Plauti (comici)", „Plauti poetae" lub t.p. i nic więcej. Tak też ma się sprawa w najdawniejszych wydaniach; dopiero edycje: wenecka Bernarda Saracena z r. 1499 i medjolańska Giambattisty Pinsa z r. 1500 przynoszą nazwę Marcus Accius Plautus, wskazującą jakgdyby na pokrewieństwo Plauta z rodem starego uczonego i tragika rzymskiego L. Akcjusza. Nazwa ta utrzymuje się bardzo długo, bo aż do odkrycia wspomnianego wyżej rękopisu Ambrozjańskiego w r. 1815, względnie do czasu, kiedy rękopisem tym zajął się Fryderyk Ritschl (1842)[1], który w r. 1842 ogłosił rozprawę pt. „De Plauti poetae nominibus" wykazując, że poeta nazywał się nie Marcus Accius Plautus, ale Titus Maccius Plautus.

Obrońcy tej sprawy rozgorzał między uczonymi bardzo zacięty spór, a najwięcznym przeciwnikiem Ritschla stał się uczony włoski Enrico Cocchia, który starał się obronić dawną nazwę ~~w pracy pt. „M. Accio Plauto ovvero T. Maccio Plauto"~~ (r. 1885)[2]. Dziś uczona opinja uważa spór za rozstrzygnięty przynajmniej w tym kierunku, że poeta nasz nie należał do podziny Akcjuszów t.j. że nie nosił imienia rodowego Accius. Okazało się mianowicie że w starożytnych źródłach, w rękopisach wszystkich tych autorów, którzy przekazali nam imię Plauta, zaszła typowa pomyłka graficzna, polegająca na fałszywem odczytaniu liter, przez co (w najdawniejszych rękopisach, pisanych bez interpunkcji) nazwisko MACCIVS ~~PLAVTVS~~ ~~PLAVTVS~~ ~~PLAVTVS~~ M. ACCIVS ~~PLAVTVS~~ - nie dość ~~czytano~~ jako ~~czytano~~ jako ~~czytano~~ jako

Plautus nosił za życia. Wspomniane już wyżej źródła, nadto jeden z prologów komedyj plautyńskich i najpoważniejszy z rękopisów Plauta dają nam niewątpliwie jako właśne i praenomen Titus, tak że imię naszego poety brzmiałoby w całości precyzyjnie Titus Maccius Plautus. Gdy jednak takie potrójne, typowo rzymskie i arystokratyczne nazwisko mógł nosić Plautus, który nie był Rzymianinem i to jeszcze w tych czasach, kiedyto widzimy, że inni przecież pochodzący tak jak Rzymscy i latyńscy, i Plautus z nierzadko dostojnych rodów, mają tylko dwa imiona, jakoto Gnaeus Naevius, Quintus Ennius, Marcus Pacuvius i inni, nawet późniejsi? Niektórzy uczeni mają poważne wątpliwości i tak jeden z najwybitniejszych nowoczesnych znawców Plauta, Fryderyk Leo[3] (ujął), sądzi, że nasz poeta nazywał się w swej ojczyźnie tylko Titus, z przydomkiem „plautus" (t.z. „o płaskich stopach"), a po przybyciu do Rzymu otrzymał drugi przydomek „maccus" („błazen", od fars błazeńskich w których miał być aktorem), z czego późniejsi, idąc za typową formą imion rzymskich, zrobili Titus Maccius Plautus. Mogło to się stać tem łatwiej, że Plautus we wspomnianym wyżej prologu podał swe nazwisko w 2. przypadku MACCI TITI, co mogło wskazywać równie dobrze na MACCVS jak i na MACCIVS. Przyznać trzeba również, że przykładów na trzy imiona, poza dostojnymi rodami, jak Q. Fabius Pictor, M. Porcius Cato, w tak dawnych czasach i w tych sferach, do których należał Plautus, dotychczas nie znaleziono; ale już n-p. inskrypcja przytoczona przez jednego z wielkich znawców imion rzymskich, Schulzego[1], pochodząca nawet z samej ojczyzny Plauta: Q·COMMEATRO·Q·L·EXORATVS jest znacznie od epoki Plauta późniejsza.

Sumino wszystko, wspomnianych wyżej wątpliwości w całej pełni uznać nie możemy: Sowiesz pierwsze imienia ważnego Titus nikt nie kwestjonuje, następnie rzód Makcjuszów (gens Maccia) istniał na pewno na terytorjum osko-umbryjskiem, z którego pochodził Plautus, jak świadczą o tem inskrypcje tak jak łacińska: P·MACCIVS·P·F·MELAS z Pompei[2] lub oska: ...MAKKIIS (t.z. Maccius) z Neapolu[3] (ta ostatnia może już z III w. przed Chr.), a wreszcie przydomek Plautus, według świadectwa uczonych rzymskich, otrzymał nasz poeta już w swej ojczyźnie, skoro przecież będziemy musieli przyjąć za fakt, że Plautus niezawodnie i to już w swej ojczyźnie nazywał się Titus Maccius Plautus.[4] Trudnoby było dziwić się, gdy wszystkie znane nam z inskrypcyj na-

1) Wilh. Schulze, Zur Geschichte Lateinischer Eigennamen, Berlin, 1904, str. 297-301.
2) A. Zimmermann, Zur Entstehung des Gentilnamen des Dichters Plautus, Rhein. Mus. 62 (1907) str. 486-487.
3) Plautinische Forschungen, Berlin² 1912, str. 81-84.
4) T. Kalinka, die Heimat der Atellane, Philol. Wochenschr. 42 (1922), str. 572-573, sądzi, że Plautus w Sarsinie nazywał się Titus Maccus Plotus, a więc istniała

wiska Maleyuszów dopiero od naszego Plauta pochodzi[ły], a w tem chyba niema nic dziwnego, że na gruncie osko-umbryjskim z typowej postaci pewnego rodzaju staroz. (dalej) zwanego „Marcus" powstało nazwisko rodu „gens Marcia", podobnie jak od innej postaci: „Papius" otrzymała nazwę „gens Papia".

Ostateczne potwierdzenie owego potrójnego imienia, znajdę, przynosi do sławny rękopis Ambrozjański, gdzie na końcu dwóch sztuk czytamy: T. MACCI PLAVTI CASINA (wyd. EPIDICVS) EXPLICIT.

Że w Rzymie, tak skłonnym do złośliwej zaczepki, Plauta przeciętnie czasem nazywano popsutem „Bitarem", zamiast „pan Błaźniewicz", czyli Marcus, zamiast Marcius, to wydaje się całkiem naturalne; to też Plautus, zdawna pełen humoru, czasem sam tak siebie nazywa, n.p. w prologu „Komedji osłej":

„Otóż sztuka ta zwie się „Onagos" po grecku.
„Napisał Demofilus, a Bitarem tłumaczył,
„Chce by się zwała „Osła" - jeśli pozwolicie,[1]

podobnie jak innym razem, robiąc aluzję do tego, iż „plautus" oznacza w Rzymie klapouchego ogara, każe mówić o sobie:

„Klerumenoi" się zowie ta sztuka po grecku;
„Po rzymsku: „Łowiący". Difilus ją pisał
„Po grecku - a ruń po nim, później, po łacinie,
„Nasz Plautus, co ma imię jak pies szerokopysze.

Rzecz niezmiernie - powiedzmy trafna „dolaeus" ze względu na „dolare" (oszukiwać), pozwalająca w zwięzłej etymologicznej formie na charakterystykę Plauta jako komika, pajaca, błazna, zaciekła, pogarda, zamaskowana (Plautus) [illegible] „fatuus" - marnuje się dla życia wytłumaczenie „przebiegły" imię. Plautus Publilius Pappus Plautius Papius Plautius Papius Plautius Papius

Co gorzej, dziś wiadomość tę otrzymujemy dopiero z drugiej ręki, od Gelljusza (N.A. III. 3. 14-), bo żyjącego żadne blisko trzysta lat później od Warrona.

Reszta wiadomości, to krótkie, choć ważne wzmianki u Cicerona, który jasno wprost, jasno za pośrednictwem dwóch innych, czerpał również z Warrona, tak samo jak znacznie później żyjący św. Hieronim, wzmiankujący o Plaucie krótką notatkę w swej „Kronice".

Bezpośredniego zaś i lepszego źródła jak Warro - prócz dwu krótkich, urywkowych notatek o przedstawieniu dwu komedyj Plauta - dziś nie posiadamy.

Życiorys Plauta na wszystkich wyżej wspomnianych wiadomościach osnuty, przedstawiałby się w sposób mniej więcej następujący:

„Plautus, podług z miejscowości Sarsina w Umbrji, przybywa, zapewne wcześnie, do Rzymu i tutaj zarabia na życie, zajęty w jakiś sposób przy artystach scenicznych. Później chwyta się kupiectwa i wyjeżdża w zamorską podróż handlową; tu jednak zawsze mu nie sprzyja, cały majątek traci i po powrocie do Rzymu najmuje się jako parobek u młynarza. W przerwach wolnych od pracy pisze sztuki, mianowicie trzy komedje: „Saturio", „Addictus" i jakąś trzecią, nieznanego tytułu. Teraz dopiero odkrywa w sobie swój wielki talent i jako sławny komedjopisarz dokonuje żywota w r. 184 przed Chr."

Życiorys ten, do niedawna uważany za autentyczny w całej rozciągłości i to nawet przez najpoważniejszych uczonych, należy poddać skrupulatnej rewizji co do jego wiarygodności:

Pochodzenie Plauta z Sarsiny w Umbrji jest rzeczą pewną, bo prócz św. Hieronima (Warrona) poświadcza to wyraźnie Festus, opierający się na poważnych badaniach Verriusa Flaccusa, z czasów nerona Augusta: „--jako Umbryjczyk z Sarsiny otrzymał od przydomku swój imię Plotius, później Plautus" - i Plautus sam, który zdaje się do swego pochodzenia robi aluzyję w „Strachach" (w. 769), przez grę słów między umbra - cień, a Umbra - dziewczyna z Umbrji, względnie z samej Sarsiny:

nec mi umbra hic usquamst nisi in puteo quae piscatast.
quid, Sarsinatis cognatast si Umbrae non Lares?

~~Starożytni zresztą zgodnie nie mają prócz chyba że w Strabonie~~
~~Mają swoją Sarsinatkę, gdy zaś mowa Umbryjczyki?~~

Tak samo zresztą nie byli rodowitymi Rzymianami chwalący poprzedniczy Plauta, Liwjusz i Newjusz, jak i następcy Liwjusz i Newjusz. Plautus jednak nie był niewolnikiem, ani wyzwoleńcem, choć nie był też zdaje się obywatelem rzymskim; w stolicy przebywał tylko jako „peregrinus" - cudzoziemiec, gdyż Sarsina, mała mieścina na samem pograniczu Galji przedpadańskiej nie miała nawet

przywilejów wielu miast włoskich, t. zwanego „ius Latii". Typ tytułu rzymskiej i język łaciński rozchodził się jej wreszcie w jego ojczyźnie, jako świadectwo kolonizacji latyńskiej, zakładane tam między wojną tarentyńską, a pierwszą punicką, t.j. Arminium, dlatego też możliwe jest przypuszczenie, że Plautus jest w dowodzie [illegible] po łacinie. W każdym razie jednak od wcześniejszych lat musiał być w Rzymie, skoro do takiej mistrzowskiej doskonałości doszedł, jaka uderza nas w jego komedjach. Jest on jedynym tutaj dowodem na to, jak potężny typtyt i jaką siłę przyciągającą wywiera ona w tym czasie Rzym na zdobyte kraje – i geniusze.

Trudności co do ustalenia biografji Plauta zaczynają się z chwilą, gdy zaczynamy śledzić bieg jego życia w Rzymie. Wiadomości nasze opierają się tutaj głównie na wspomnianej notatce Gelljusza, wziętej z Warrona i na interpretacji tej notatki polega cała sprawa. Stoją tu naprzeciw siebie głównie autorytety dwóch wielkich uczonych: Marxa[1], który, tak jak uczeni francuscy: Bernier[2], Pichon[3], Pleniś[4] i inni, a nawet stanowczy filolog angielski Sellar[5], zarzuciwszy wszystkim starożytnym opowieściom wiary – i Leo[6], który swym niezrównanym krytycyzmem zmusiłby każdą legendę Michaut[7], w imię prawdy uznania, chociaż nie wszystkie jego zapatrywania mogą uchodzić za bezwzględnie słuszne.

Pierwszą trudność spotykamy w objaśnieniu słów Gelljusza (Warrona), że Plautus zarobił pewną sumę, „zatrudniony przy artystach scenicznych" – in operis artificum scaenicorum. Leo sądzi, że wyrażenie to oznacza „przedstawienia teatralne" (= die Leistungen, die Aufführungen des Schauspielers), że Plautus był aktorem (wówczas [illegible]) farsy ludowej t.z. Atellańskiej i że dlatego właśnie, od osoby, która grała głównie, czyli maski starca-żarłoka, zwanego „maccus", otrzymał swój rzymski przydomek Maccus, z którego zrobiono później imię rodowe Maccius. Pomijając jednak, jak już wyżej wykazano, Plautus nazwisko swe już gotowe przyniósł ze swej ojczyzny do Rzymu, przeto należy stwierdzić, że nazwisko samo na to nie jest wystarczającym dowodem, iż Plautus był w Rzymie aktorem w jakiejś trupie Atellańskiej.

Słowa „artifices scaenici" – artyści sceniczni, odpowiadają najwidoczniej greckiej nazwie οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται – artyści dionyzyjscy, która to nazwa oznacza greckie stowarzyszenia zawodowe poetów, aktorów, śpiewaków, muzykantów i innych artystów, obejmujące swemi szeroko rozgałęzionemi organizacjami cały obszar greckiej kultury, gdzie podejmują się (za pieniądze) urządzać najrozmaitsze igrzyska. Organizacje te (t.z. τὰ κοινὰ lub σύνοδοι) sięgają w III. w. prz. ch. aż do Italji i nie jest prze-

---

1) Fr. Marx, Die neuen Forschungen über die bürgerliche Stellung und die Lebensschicksale des Dichters Plautus. Leipziger Gymnas. 49 (1898) str. 385-399.

2) René Pichon, Histoire de la Litterature Latine, Paris 5 1912, str. 58.

3) Fr. Pleniś, La poésie Latine, Paris 1909, str. 49.

4) W. Y. Sellar, The Roman Poets of the Republic 3, Oxford 1905, str. 158-159.

5) Fr. Leo, Plaut. Forsch. 2, Berlin 1912, str. 63-86.; Geschichte der römischen Literatur, I. Berlin 1913, str. 95. Por. die griechisch-römische Biographie, Leipzig 1901, str. 126-137.

6) G. Michaut, Histoire de la Comédie Romaine. Plaute, I-II. Paris 1920. I str. 09-

cą wykluczoną, że założony jeszcze przez Livjusza Andronikusa w Rzymie klub „poetów i aktorów" (scribae histrionesque) na Aventynie, był świadectwem tego podrzędnego przedsiębiorstwem. Być może zatem, że Plautus był w tem, lub podobnem stowarzyszeniu w jakiś, bliżej nam nieznany, sposób zajęty, biorąc udział w dochodach organizacji, że jednem słowem, jak to stara się wykazać Marx, „należał do personelu" owego stowarzyszenia; to jedynie zdaje się znaczyć słowo in operis znane i używane to tym samym (również) sensie w listach Cicerona, gdzie n.p. wyrażenie „in operis eius societatis" tłumaczy najnowsi angielscy wydawcy, Tyrrell i Purser, słowami: „on the staff of this (company)." [1] Ale dla nas ważniejsza sprawa, niż sprawa zarobków" Plauta jest fakt, zdający się nie ulegający wątpliwości, że Plautus już od początku swego pobytu w Rzymie ma coś z zamiłowaniem scenicznem do czynienia, jakkolwiek stwierdzić nie możemy, w jakim to było charakterze i tylko przypuszczać możemy, że był aktorem. F (Fam. VII. 9. 6.)

Trudniejszą jest sprawa swego handlowego przedsięwzięcia Plauta, które według Gelljusza (Varrona) miało się skończyć zrealizowaniem majątku: „--- komedję 'Saturio', 'Addictus' i trzecią jakąś, której tytułu nie mam teraz pod ręką" - czytamy u Gelljusza -, napisał w młynie, przy żarnach --- kiedy starzejący na przedsięwzięciach handlowych (in mercatibus) wszystkie pieniądze, zarobione przy artystach scenicznych, wrócił do Rzymu bez grosza i by zarobić na życie, zgodził się u młynarza do obracania żaren, zwanych 'popychanemi' (trusatiles)." A więc wiadomość dość zastanawiająca, o ile chodzi o karjerę autora dramatycznego. Obok tego typu artysta - kupiec - prawdziwy u młynarza - u boku najtańszej kobiety rzymskiej; to coś jak Beaumarchais: zegarmistrz - harfiarz - finansista - polityk i autor słynnych komedyj: Sprawie tej anegdoty trudno w zupełności powyższych wiadomości o Plaucie, jak to czyni Marx (m. pod. 393-394), który stara się nawet wykazać warunki polityczne, stanowiące przyczynę bankructwa Plauta i który chce na pewne, że Plautus handlował „słoniną i winem czerwonem" („mit Speck und Rotwein"), a w końcu twierdzi, że Plautus nazwał się z nazwiska T. Maccius Plautus tylko dlatego, by mieć imponujące nazwisko „dla swej firmy" („jetzt brauchte der Umbrer einen Namen für die Firma")! Nie brak przecież dowodów na to, jak mało w starożytnych wiadomościach biograficznych tkwią fantastyczne anekdoty i jak wobec takich nadzwyczajności zawsze lepiej niedowierzać, niż wierzyć.

Przedewszystkiem nie można przypuścić nawet, by starożytni uczeni, chociby nawet sam Varro, mieli inne źródła dla swych badań biogra-

[1] The Correspondence of M. Tullius Cicero, by R. Y. Tyrrell and L. C. Purser, III, 2 Dublin - London 1914, str. 147.

fiznych, prócz szczupłych i suchych zapisków urzędowych wszystkich o sztukach wystawianych - gdzie były grane i kiedy i tytuły - i prócz samych sztuk, z których starali się za wielką cenę wyłowić jakieś wiadomości o życiu i osobie autora - co bardzo niewiele wypadkach rzeczywiście, to tysiącznych fałszywie.

Pierwsze przejrzenie co do owych wiadomości o handlowych przedsięwzięciach, wyprawach i statkach Plauta budzi się wtedy, gdy spostrzegamy, że motywy wypraw kupieckich nader często znajdują się w sztukach plautyńskich, n.p. w prologu „Kupca" ~~Mercatora~~, gdzie mówiąc, powołując się na przykład swego życia, opowiada o życiu owym co następuje (w. 73-96)

„-- On grunt sprzedał i za te zakupił pieniądze
Okręt, który miał dziewięćset jakieś trzysta korcy
I na nim wiózł z zawsząd tak długo towary,
Aż zdobył ten majątek, który miał naówczas.
Że powinienbym - mówi - też tak postępować,
Gdybym żył rzeczywiście tak, jakem powinien.
Ja więc, skoro to widzę, że ojcu nie miły
I że mnie nienawidzi ten, co mnie miał kochać,
Choć zalany z miłości, siłą się powstrzymuję
I mówię, że pojadę na handel, gdy zechce,
Że się zrzekam miłości, byle być posłusznym.
On dziękuje mi za to, chwali mój charakter,
Lecz - nie omieszka swoich próżnych przyrzeczeń:
Statek wielki ładuje, towary nabywa,
Ładuje je na statek, gdy gotów do drogi,
Mnie nadto wtenczas daje talent srebra;
Dodaje niewolnika, co mnie wyglądywał
Gdym był jeszcze chłopięciem, by mi był za sługę.
To wszystko zatrzymuję, podnoszę kotwicę.
Przybywamy do Rodos, gdzie wszystkie towary
Sprzedaję podług swojej myśli,
Zysk zbieram znakomity, znacznie ponad cenę,
Wynagrodzę przez ojca: tak wielki zarobek
Zdobyłem!"

O podróżach zagranicznych, szczególnie do celach handlowych, słyszymy także w sztukach: ~~Mostellaria~~ „Strachy", „Pers", „Stichus" i zapewne ~~Trinummus~~; (v. „Komedji Koszykowej")
o wyprawach zaś i przedsięwzięciach kupieckich, jako o przyczynach zdobycia czytamy n.p. w „Trojaku" (~~Trinummus~~ (w. 330 nast.);
„Dniu Trzygrzywnym";

Eleo

To, a coś i nie? P. ja w biedzie?

Zys. Sokles

i w biedzie.

Pol.

A przecież;

Prawiłeś chyba miał majątek?

Zys. Sokles

Miał.

Eleo

Cóż jak go stracił?

Czy w pirackiej przedsiębiorstwach, czy morskie w zawodach?

Jak, myślisz kupiec może stracić, czy na nieprzyjaciół? (v. 330-)

Że wzmianki więc o tego rodzaju motywy w sztukach Plauta uważali zapewne starożytni nyms-cy uczeni (wzorem swych greckich mistrzów) w braku innych źródeł za świadectwa Plauta o sobie samym, konstruując na tej podstawie, zupełnie dowolnie całą opowieść. Przecież jeszcze dzisiaj nawet uczony tej miary co Sellar (m. pod. str. 159), powołuje się w podobnym celu na wspomniany wyżej wzmiankę ze „Dnia Trzygrosznego".

Że zaś Plautus popadł w ubóstwo - oczywiście skutkiem niedalekich transakcyj handlowych - i tylko z biedy wziął się do pisania komedyj, to umiłowano jako prawdę pewną ze wzmianek takich jak n.p. wstę-pie „Stichus", gdzie pasorzyt Gelasimus (Śmierciek) mówi o sobie (v. 174 nast.):

„Ojciec nazwał mnie Śmierciem gdym był jeszcze mały
[Wrak z powodu ubóstwa to imię dostałem]
Bom ja już od małego chłopaczka był śmierny,
Gdyż ubóstwo zmusiło, bym śmierć umiał wyhudzać
A kogo ono dotknie, wynalazków sztuk nauczy." (v. 174-)

Uważano to za oczywiste wyznanie Plauta i wierzono że Plautus, tak samo jak ów Gelasimus - Śmierciek, dowcipem swoim zarabiał na życie. A zresztą był to widocznie (pisz) stary komunał grecki, że bieda otwiera artystów, jakoto (mówi Pseudo-Teokryt) [illegible] (Aleuc, v. 1-2):

Ἀ πενία διδάσκει μὲν τὰς τέχνας ἐγείρειν
ἀλλὰ τῷ μόχθῳ δὲ δύσκαλος·

O bogactwie, tylko ubóstwo do sztuki pobudza
Ono to samo trudzić się uczy;

a później Horacy:

„ - - -

bo nawet przy tych młyńskich kamieniach („in pistrino") pisał komedje Menander.

Tu rzuca się w oczy zwłaszcza ta podejrzana dokładność, z jaką autor ostatki nawet rodzaj owych żarem pełnych, przy których Plautus pracował: On wie, że to były właśnie „molae trusatiles", a nie inne! Nie można wpłynąć się wrażenia, że to ów uczony starożytny, konstruujący dowolnie życiorys Plauta na podstawie jego sztuk - których miał przecież znacznie więcej, niż my dzisiaj - oparł się znów na jakiejś tradycji, może takiej jak w komedji Komaryny bibelotnia (Nr. 18-55, 69-72), gdzie młody Nikodemus, straciwszy cały majątek na marach, godzi się jako parobek do wieśniaka Diniasa - i wynagrodzoną tam może przypadkiem nazwę żarem „molae trusatiles" z wielką chwarliwością przejął, by jego relacja jemu „wiarygodniej" wyglądała.

Relacja ta traci wreszcie ostatnią podstawę, jeśli, zdając za wydaniem Lea (Leipz.) zwrócimy uwagę na to, że zupełnie analogiczne, a nawet te same prawie opowieści znajdujemy w greckich biografjach. Tak n.p. Diogenes Laertius (VII. 168) opowiada o filozofie Kleanterze, że był najpierw bokserem (πύκτης), a potem zarabiał na życie, prania u handlarki mąką, gdzie zajmował się wypiekiem chleba (ἀλφιτόπωλις, παρ' ἣν τὰ ἄλφιτα ἔπεττεν); u Athenaiosa znów (IV. 168) znajdujemy opowieść o filozofach Menedemosie i Asklepiadesie, że z biedy pracowali po nocach w młynie zarabiając mieleniem zboża „po dwie drachmy" (ὅτε νυκτὸς ἑκάτερος κατιόντες εἰς τὸν μυλῶνα καὶ ἀλοῦντες δύο δραχμὰς ἐμφόρεσον λαμβάνοντες). Czyż to nie jest zastanawiającą rzeczą, że życiorysy tych ludzi są tak niezwykle i że tak wielką skłonność mają mieć do mąki i młyna filozofowie: Kleantes, Menedemos, Asklepiades — i inni prócz, Plautus? Jedna tylko odpowiedź jest możliwa, (t. j. ta, że) znajdujemy tu cechy charakterystyczne typowej biografji ze szkoły perypatetycznej, lubującej się nie w prawdzie, ale w niezwykłych i fantastycznych opowieściach, a opowieść o pracy w młynie, o obracaniu żarem, jako o jednej z najcięższych form pracy fizycznej, to efektownym kontraście do umysłowych sukcesów danych ludzi, jest tylko szablonowym motywem upiększającym, podstawiającym się w biografjach greckich, później wymyślonych, na modłę greckich fantazjowanych - bez żadnej realnej wartości.

Co do Plauta, to opowieść ta nie ma zresztą nawet pozornie prawdopodobieństwa, bo gdyby Plautus przemysłowiec z biedy szukał jakiejś pobocznej roboty, to przecież niewątpliwie wziąłby się od razu do tego zawodu, z którym był najlepiej obeznany i do którego miał widocznie przejście: wróciłby z pewnością do owych, zajęć przy artystach scenicznych, a nie chwytałby się tak ciężkiej pracy, jak obracanie kamiennych żaren, (my) dziś znamy z wykopalisk

1) Plaut. Forsch.² str. 76-

te ciężkie machiny, do których zaprzęgano byków robocze i wiemy, chociaż tylko z obfitych wzmianek w sztukach plautyńskich, że na tę zawsze rzecz [za karę] skazywano przede wszystkiem [występnych] niewolników.

Jak więc niewiele nam pozostaje z tej całej legendy o życiu Plauta; rozpada nam się ona w rękach i rozsypuje jak piasek, gdy ją dokładniej ująć chcemy. Dobrze, że mamy przynajmniej kilka pewnych dat chronologicznych. Takiem[u] [pierwszemu] [z] roku 200 przed Chr., data wystawienia komedji „Stichus" i rok 191 przed Chr., data [pierwszego] wystawienia komedji „Pseudolus", obie daty znane z urzędowych notatek, t. zwanych didaskalij (διδασκαλίαι), zachowanych na początku tych sztuk w niektórych rękopisach. Pewną wreszcie, lub prawie pewną datą jest rok śmierci Plauta, podany nam przez Cicerona, t. j. rok 184 przed Chr. Istotnie św. Hieronim w swej Kronice podaje datę [skreśl.] wymienia śmierć Plauta pod rokiem 200, pisząc: „Plautus ex Umbria Sarsinas Romae moritur" – ale musi to być oczywista pomyłka, może przepisowemia, wobec tego, że jak wyżej stwierdzono, Plautus jeszcze w r. 191. wystawiał „Pseudolusa". [skreśl.], że u św. Hieronima [zgoła niektórzy] ma czytać należy „nascitur" zamiast „moritur", aby odpowiadało greckiemu zwrotowi γεγένηται i oznaczałoby, że Plautus w r. 200 „stał się nowym", słynnym, lecz i to nie odpowiada czasowi działalności Plauta.

Możemy wreszcie wykombinować to przybliżenie roku urodzenia Plauta, gdyż Cicero wspomina, że Plautus już w starości napisał „Pseudolusa", o którym wiemy, że był wystawiony w r. 191. Jeżeli więc Plautus był wtedy rzeczywiście starcem, jak Cicero twierdzi, czyli miał [około] (około lat) 60, to urodził się około r. 250 przed Chr.

Nie wiadomo, kiedy zaczął swą literacką działalność, ale najdawniejszą datą, jaką z wielkiem prawdopodobieństwem wyjaśnić sobie możemy, jest data wystawienia „Żołnierza samochwała", w którym Plautus robi wyraźną aluzję do „pokoju zawartego, stanowionego pod przysięgą". Odnosi się to bez wątpienia do katastrofy Hannibala (p. wyżej str.) i przypadającej mniej więcej na rok 204 przed Chr., tak, że rok ten [był] byłby zarazem datą wystawienia „Żołnierza". Działalność Plauta [Plaut] [Plaut] [Plaut]

„ -- w 579 lat po założeniu Rzymu [r. 335 przed Chr.] -- Liwiusz wystawił swoje sztuki --- następnie, mniejwięcej po 15 latach, podjęto wojnę przeciw Punijczykom [r. 218], a nie wiele później zastygli: M. Cato, jako wódz, wśród obywatelstwa, a Plautus, jako poeta, na scenie ..." To też najnowsi badacze z n.p. Michaut,[1] uznawają przeciętną trwałość literacką P. za ... i 214, chwil równie dobrze przyjąć można datę jemu współczesną, n.p. rok 220, jeśli nie ok. r. 218 „zastygł".—

---

[1] G. Michaut, Histoire de la Comédie Romaine. Plaute, I—II Paris 1920. I, str. 75.

Analiza komedyj plautyńskich.

(rozciągająca się mniej więcej na 35 lat (220–184),)

Dziatalność Plauta, z muzjata być wcale wydatna. Dziś posiadamy z tego narzędzia rękopisach (całych sztuk) 20 i ułamki dwudziestej pierwszej, ale przyjmnić należy, że Plautus pisał ich znacznie więcej, gdyż poza temi 20 (21) sztukami zachowali nam inni autorowie fragmenty przeszło 30 F i tytuły plautyńskich komedyj, dziś zaginionych. Przypisywanie to potwierdza Gellius (N.A. III. 3. 1–) który dowodzi, że pod imieniem Plauta znano za jego czasów (II w. po Ch.) 130 sztuk, jakkolwiek już pierwsi uczeni rzymscy (za Varrem, z którym zajmujący się Plautem, jakoto L. Aelius i M. Varro, wiele z tych sztuk uważali za nieautentyczne, gdyż pod imię tak sławnego komika podrzucali się chętnie inni pomniejsi poeci.

Zbiór 21 komedyj, stanowiący podstawę naszej tradycji rękopiśmiennej (zaginięcie dwudziestej pierwszej jest tylko przypadkowe i pochodzi z wieków średnich) jest grupą sztuk, które z całej obszerniejszej puścizny wybrał Varro (w I. w. prz. Ch.), jako niewątpliwie plautyńskie, nie wątpiąc[1] bowiem o tem wszystkich, że i reszta mieści[1] sztuk, sztuki autentyczne.

Chronologja utworów plautyńskich zachowanych, poza kilkoma, (wynikającymi) wyżej datami, ustalić się nie da. Podstawy (wewnętrzne) próby, podjęte w tym kierunku F są tak wątłe, że na nich budować nie można. F, jakoto wiersz ich okazuje,

Stąd też i sztuki Plauta nie dadzą się ugrupować tak, żeby nam wykazywały (rozwój) jego talentu – tem więcej, że nie mamy ich wszystkich – i dlatego musimy się trzymać jedynie porządku, jaki przekazały nam rękopisy t.j. mniej więcej alfabetycznego

1.

„Amfitryon" (Amphitruo)

~~Tytuł sam już stanowczo~~ Rzecz dzieje się w Tebach, w domu Amfitryona, wodza tebańskiego, który wraz z niewolnikiem swym, Sozją wyruszył na wojnę z Pterelausem, królem Telebojów, a w domu zostawił żonę Alkmenę, będącą właśnie przy nadziei. Tymczasem Jowisz, który zapłonął miłością ku niej, przybrał na siebie postać jej męża i (Merkurowi kazawszy) upodobnić się do niewolnika Sozji, rozgospodarował się na dobre nie tylko w całym domu, ale i w łonie Alkmeny. Przyszło mu to tem łatwiej, że jako bóg, wiedząc o właśnie odniesionem przez Amfitryona zwycięstwie, opowiedział to wszystko Alkmenie, a nawet darował jej złotą wazę, zdobytą przez jej męża na królu Pterelausie, którą bóstwo jakimś sposobem dostał w swe ręce. Równocześnie prawdziwy Amfitryon, po odniesieniu swego zwycięstwa nad

1) Wymowny P. G. Gwidaniego, Quaestiones Plautinae ... Riva 1891, który do grupy wątpliwej zalicza 28 sztuk, kiedy wszyscy inni za takie 3 sztuki uważają „a mitissa", za wszystkie chyba nie.

~~3. Polska~~

~~Ville~~

~~Zupaon Środeb.~~

Telebo-ami, wraca do domu i wtajnie tej nocy, kiedy sztuka się rozpoczyna, przybywa do portu tebańskiego i to Tely leżą u Plauta (tak nad morzem), jako Cztery u Szekspira). Wysyła naprzód swego niewolnika Sosja, by uprzedził żonę o szczęśliwym powrocie, ale niemiłosny sługa zamiaru swego pana wykonać nie może, gdyż kiedy tak wśród dziwnie ciemnej i dziwnie długiej nocy (przez Jowisza dla tych celów przedłużonej) do domu się zbliża, spotyka stojącego na straży przed drzwiami swojego sobowtóra, Merkurego, który go pięściami odpędza i prawie że zupełnie przekonuje iż nie on, ale wtajnie ten jego pogromca jest prawdziwym Sosją. Sosja ostatecznie wraca do swego pana i opowiada mu, że obity go - Sosja, swego Amfitryon zrozumieć nie może; Jowisz tymczasem zięga się z Alkmeną - która ani na chwilę nie wątpi, że to jej prawdziwy mąż - i powiada, że musi teraz udać się do wojska, skąd tylko na krótko mógł przybyć, ale że wróci niebawem. Po chwili przychodzi prawdziwy Amfitryon, ale cóż za przykre jego zdziwienie, gdy Alkmena nie mniej go wyraźnie przyjmuje niż tak, jak na tęskniony nadzwyczaj bardzo długo nie widzianego męża przystało, ale wyraźnie troskliwi, że przecież dopiero cały noc z nią przepędził i nawet mocno zmęczona była, po co ją tak osłupiało, czy podchodzi, że to mąż odchodzi do wojska, a zatem z drogi wraca. Amfitryon zraża się z gniewu na Alkmenę, myśląc, że ona tu do czynienia z jakimś wyrafinowanym wiarołomstwem swej żony i pędzi do portu, gdzie tymczasem przybywa sternik okrętu Nauklerosa, jako świadka na dowód, że z chęcią wcale się nie rozstał; nie mogąc go znaleźć, wraca do domu, ale tu znów jego własny niewolnik - bo nie wie przecież, że to jest przemieniony Merkury - odpędza go od własnego domu. Tymczasem znów Jowisz wrócił, naturalnie jako Amfitryon, i pogodził się zupełnie z Alkmeną, tłumacząc jej, że to wszystkie podejrzenia które na nią był rzucił, były tylko żartem - a Sosja prawdziwy, który jest przy tem, nie może się na zdziwić, że pomiędzy małżonkami tak rychło się pogodziło. Tymczasem te zawikłania dochodzą do szczytu, kiedy Jowisz, niby prawdziwy Amfitryon, rzeczywistego Amfitryona, już i tak dość rozpaczonego, chce pod sąd oddać za naruszenie cudzego ogniska domowego. Tu jego stanowisko rozwiązać sytuacji nie potrafi: wśród hałasu piorunów zjawia się Jupiter we własnej osobie i ogłasza, że to on jest sprawcą wszystkiego i że z dwóch chłopców, których wtej chwili wtajnie powiła Alkmena, jego synem jest ten, co zdobyć ma morze, na jego zgubę przez Junonę nastane, t.j. Herkules. Amfitryon chowa wcale wielkie zadowolenie z tego rozwiązania i zwraca się do widzów, by ze względu na Jowisza nie rozgłosili jak najrozgłośniej tych chlubnych.

(„nad zasługi i nad stan")

Jowisz występuje tutaj jako wytrawny i cokolwiek zgrzebny Jowinian, który przed żadnym środkiem się nie cofnie w dążeniu do celu i bez najmniejszych skrupułów wykorzystuje swe boskie właściwości, by kobiet zdobywać. W rozmowie z Alkmeną kłamie tak bezczelnie, że nawet jego podrzędny sługa i pomocnik, Merkury zwraca się na stronie do publiczności ze słowami:

„Starannie zmyślony list jest z niego - jako to - przecież to mój ojciec:
[illegible]
Patrzcie, jak on się tu do niej [illegible] będzie łasił!" (v. 506-507)

Bez wątpienia świadomie i celowo wprowadzony jest tutaj kontrast między całym postępowaniem tego awanturniczego ojca bogów i ludzi, a bombastycznymi jego zdeklamowaniami się na końcu sztuki, przy akompanjamencie gromów:

„Otuchy Amfitrjonie! Przychodzę z pomocą
Tobie i twej rodzinie. Nie bój się mnie!
Wszystkich nieprzyjaciół, mściwiarzy - odpraw! Ja sam powiem
Lepiej przyszłość i przeszłość: przecież jestem Jowisz! ---
Ty wróć do dawnej zgody z żoną Alkmeną.
Nic nie jest przecież winna, byś jej brat to za złe,
Że mocy uległa. Ja w niebo odchodzę!

Z tej samej mgły jest i drugi bóg występujący w tej sztuce, Merkury, (sprytny i sprytny pomocnik swego ojca i pana) jako wzór, specjalista od wrodzonych przymiotów i przebiegłości, wszystkich tych zalet po to używa, by Grono wtajemniczy w tem niełatwem zagadnieniu dziele najlepiej się przysłużyć.

Przeciwstawieniem do pewnego stopnia tych postaci są charaktery postaci Amfitrjona i Alkmeny:

Amfitrjon, to prostoduszny, za dzielny żołnierz, znakomity wódz, za którego sprawą głównie Tebanie odnieśli zwycięstwo, zamiłowany w mówieniu prawdy (quia vera dicere vv. 687), dobry mąż, który wierzy, że jego żona jest najlepszą z kobiet tebańskich i dlatego w tem więcej wpada rozpacz, gdy ją podejrzywać musi o wiarołomstwo.

Postać Alkmeny tak samo jak i postać Amfitrjona odbiega zasadniczo od typu nowej komedji i odbija wcześniej od typu kobiet plautyńskich, zawsze prawie złych, zawsze postępujących i oświecających. Alkmena to najlepsza w świecie kobieta, dobra żona, która z miłości swej po odjeździe męża usiłuje rozproszyć myśl, że pierwszym jego obowiązek wobec ojczyzny i dumną jest z tego, że mąż jej zwycięsko wojnę poprowadził. Słowa, które Plautus w jej usta wkłada, stawią wyraźnie po wszystkie te tradycyjne „cnoty Romana" będącą synonimem męstwa i rycerstwa:

„ Ō przyjemniej mnie radzisz, że wrogów zwyciężył,
Do domu wrócił potem chwały: To jedna pociecha.
Niech odchodzi - byle tylko przerażał mi z chwały;
Bo ja cierpię i przecierpię, że go tutaj nie mam,
Żniwo dzielne; z zaparciem, byle z tą nagrodą
Że mąż sławny jest na wojnie - zwycięzca! To starczy!
Męstwo samo jest nagrodą, najlepszą -; i męstwo
Jeśli zaiste więcej o cenne niźli wszystko inne:
Wolność, całość, życie, mienie, rodzice, ojczyzna
I rodzina: w męstwie cnocie obrona, ochrona
W męstwie wszystko się zawiera! We wszystko co dobre
Taki człowiek obfituje, który z męstwa słynie!" (v. 641 c–)

Ujmującym jej rysem jest także to, że pomimo tak wielkiej kruchości, wyrodnej jej przez Amfitryona, łatwo daje się przekonać, jakkolwiek niechętna w pierwszej swej godności, dom mężowski samowolnie opuścić.

Pomimo tego, że charaktery te o cechach władczych, a nawet tyrańskich są w tej sztuce właściwie pokazywane, całość nie staje się bynajmniej komedyją chluzo-straszliwą (comédie barnavante) i wywołuje tylko humorystyczne wrażenie, a to dzięki potężnemu komicznemu wyczuciu jakuty. Plautyckiemu

Do tego celu służy przedewszystkiem postać niewolnika Sozji, któremu głównie o to chodzi, by jak najwięcej jeść, a najmniej robić. O biedzie swej opowiadał bardzo chętnie, jakkolwiek - do czego sam przed sobą się przyznaje - kiedyś innej najzaciętniej się bał, to on najzaciętniej uciekał":

„nam quom pugnabant maxume, ego tum fugiebam maxume" (v. 199).

Bitwę cierpi prawnuka bardzo dobrze głównie z tego powodu, że „owego dnia był bez śniadania" (254).

Scen komicznych, skutkiem czego owych gri pro quo jest w tej sztuce bardzo wiele, a które ich pierwotnie z pewnością jeszcze więcej, zdaje się niestety brak w tej sztuce około 300 wierszy, ostatnie w tym miejscu, gdzie Juppiter wystąpuje razem z Amfitryonem t. j. po w. 1034.*) Znakomitą musiała być ta scena dwóch Amfitryonów, tak jak za najlepszą z zachowanych musimy uważać pierwszą scenę dwóch Sozjów, na której Sozja prawdziwy całkiem zwątpił o tem, czy jest sobą rzeczywiście i w rozpaczy, łapiąc się za głowę, woła:

„ – – – – – – – Nieśmiertelni! Zakalinacie was, bogi,
Gdzieżem ja zginął? Gdzieżem się zmienił? Gdzieżem mą postać zgubił?
Czym ja siebie tam zostawił? Zapomniał o sobie?
On ma całą moją postać, którą ja wprzódy miałem!" (v. 455–)

---

*) Zapewne skutkiem wypadnięcia kart w jakimś dawnym rękopiśmie brak około tych wierszy we wszystkich, dziś posiadanych rękopismach Plauta. Uzupełnienie tej luki było nęcącem zadaniem dla humanistów i tak zdaje się od uczonego Hermolausa Barbarusa, z końca XV w. - pochodzą wiersze do bitwie 189, które w miejscu tej luki znajdują się w starych wydaniach Plauta (np. w wydaniu Scutariusa, Wenecja 1495, błędnie wydanie 1500) aż do w. XIX, kiedy ich autentyczność niezbicie wykazano. Znajdują się jednakże jeszcze i za autentyczne są uważane w Kodeksie Ecloga Amfitryona z r. 1820 (Pitho, a Zawadzkiego opracowanej przez [illegible]

Uderza w tej sztuce fakt, że bogowie, a więc Jowisz i Merkur, są tu tak przedstawieni, iż właściwie nie za nic boskiego majestatu nie chowają: Merkur jest poprostu zwykłym niewolnikiem, któremu jego pan Jowisz grozi biciem, a sam Jowisz, nawet zarem ze swoimi przemianami, nikomu nie imponuje. Objaw ten zastanawia dlatego, iż do sztuki tej wystawia się przecież w bogobojnym Rzymie — w Grecji, nawet w tragedji, Euripides ściągnął był już bogów z Olimpu na ziemię, a bogowie komedji, jak w najdawniejszym jej okresie nowo-attyckim, tylko rentkami swych ewolucyj akrobatów i jeśli czem, to już boskiego kuglarstwa starają się owe niby nad-ludzkie stanowisko jako tako utrzymać. Jedyną możliwość porównania tej kwestji nowszych stwa prologu, objaśniającego widzom sytuację: „Hace urbs est Thebae" — czyli że dzieje się to wszystko w Tebach, a więc w Grecji, nie w Rzymie i to wykazanie „albi" musiało wystarczać na uspokojenie oficjalnej moralności i religijności rzymskiej.[1]

Ekspozycja i objaśnienie treści zajmuje dużo, bo aż 152 wiersze bujnej prologu, mówiony przez Merkura. Pomimo iż mówi on tutaj w kostjumie niewolnika Sosji, to w każdym razie prolog ten należy do rzadkich nam z greckiej komedji nowej prologów, mówionych, względnie postaci mitologiczne lub allegoryczne; przez bóstwa, których nadrzędność natura daje im niejako możność przewidywania tego, co się dzieje będzie. Prolog ten był z pewnością już w tej greckiej sztuce, którą Plautus przerobił, ale bezwątpienia Plautus dużo od siebie dodał, by tych rzymskich widzów do słuchania sztuki zachęcić i wreszcie samą stosownie do ich stopnia intelligencji objaśnić. Tu należy zaraz sam początek, gdzie Merkur przedstawia się Rzymianom jako pierwszorzędny fachowiec od wszystkich spraw kupieckich, rachunków i transakcyj pieniężnych i oświadcza, że jeśli chcą zawsze robić dobre interesy, to żeby jemu nie przeszkadzali w tym wstępnym wykładzie, a później cicho siedzieli i spokojnie słuchali całej sztuki:

. Jeśli chcecie, bym wtedy, gdy wasze towary
Kupić przyjdzie lub sprzedać, szczodrze zyskiem sypał
I bym zawsze pomagał wam we wszystkich sprawach,
Dalej, żeby rachunki każdemu z was dobre
Wypadały, czy w kraju, czy też pora krajem,
Żeby piękny i znaczny zysk przynosił ciągle,
Gdy ście tylko (czy wcześnie albo gdy wieczór) macie;
Żebym zawsze obdarzał was i wszystkich waszych
Sobą wiecznie, bym zawsze przysłużył, zwierzchował

---

[1] K. Morawski, Historja Literatury Rzymskiej za Rzeczypospolitej, Kraków 1909, str. 48.

To co się zda najlepiej nam, wam całemu państwu
– Bo wiecie przecież o tem, że sami bogowie
Mnie oddelali nad „zyskiem" i nad „zwycięzcą" nadzór –
Jeśli chcecie bym tutaj temu (mam sprzyjać) i o to się starał
Byście stale i trwale zysku mieli sporo,
Tej sztuki wysłuchanie wynieście bez hałasu
I oceńcie zechcecie słusznie, sprawiedliwie!" (w. 1–17)

Z pewnością dodatkiem Plauta jest także ustęp, gdzie Merkury, wspomniawszy (miły) przez pomyłkę o tragedji i wyraźny, jak wnyskim od razu przerzucony się twarze z niezadowolenia, uspokaja widzów zapewnieniem, że to nie będzie tragedja, tylko „tragiko-komedja":

„Potem chcieć wam opowiem tej oto tragedji –
Co? Zmarszczyliście czoło? Niby-żem tragedję
Wam tutaj zapowiedział? – Bóg jestem, więc zmienię.
Jeśli chcecie, (zrobię tak), że (że) z tej tragedji
Z tej samej, w tychże wierszach, stanie się komedja.
Chcecie, albo nie chcecie? Sklejem ja głupi
Że się pytam!
Pytać się! Bóg jestem; wiem, że tego chcecie!
Wiem zatem jakie wasze (3.) się (2.) tutaj (1.) życzenia,
Zrobię sztukę mieszaną: tragiko-komedję.
Bo jeżeli cała sztuka stała się komedją,
Gdzie występują królowie i bogi – nie można!" (w. 57–61)

Do wszystkich dodatków należy zaliczyć wreszcie to tak zresztą obszerne, a sam raz dla całej współczesnej rzymskiej publiczności, objaśnienia o hostjumach t.j. po nim będzie można poznać i odróżnić prawdziwych i fałszywych Sozjów i Amfitrjonów:

„Teraz, byście porównać mogli nas bez trudu:
Ja tu na kapeluszu będę miał te piórka;
Mój ojciec znów mieć będzie tu, pod kapeluszem
Ztaty wałek; Amfitrjon, tego mieć nie będzie.
Tych znaków żaden cztowiek z tych tu domowników
Nie będzie mógł zobaczyć: Wy widzieć będziecie." (w. 141–147)

Pomimo wszystko jednakże Plautowi zdawało się, że to wyjaśnienie treści sztuki, choć tak obszerne i szczegółowe, przecież jeszcze nie wystarczy i dlatego, już po rozpoczęciu sztuki, każe Merkurowi drugi raz zwrócić się do publiczności i jeszcze dobitniej rzecz objaśnić w drugim prologu (w. 463–498). Widzowie rzymscy, zadowoleni z tak wyczerpujących objaśnień (i poruszani komizmem sytuacyj), nie zwracali zapewne uwagi na dość poważny błąd kompozycyjny, polegający na tem, że syn Jowisza Herkules, rodzi się zaraz (tej samej nocy), jako jeden

z bliźniaków, pomimo wyraźnej zapowiedzi danej w drugim prologu:

„alter denuo post menses nascetur puer
quam seminatast, alter menses septumo." (481–482)

chciałbym nawet uważali ten drugi odgrażanie Merkura za później dodany, to jednak rażące nieprawdopodobieństwo w samej fabule zapewnić się nie da. Nie może to być jednak uważane za dowód „kontaminacji", jak tego chce niektórzy uczeni, jakoby Plautus do zasadniczej sztuki, celem uzasadnienia jej akcji, „przylepił" swojego z innej sztuki, F w tym przypadku na świat bliźniaków, bo nie wiemy, czy ten sam błąd nie istniał już w greckim oryginale, na którym Plautus się oparł. F traktującej ten sam temat,

Sprawa owego pierwowzoru, z którego Plautus w tej sztuce korzystał jest trudną i w zadowalający sposób nie da się rozstrzygnąć. ~~Amphitruo~~ „Amfitryon" różni się od reszty sztuk plautyńskich w sposób wybitny przez to, że występują tutaj nie zwykli bohaterowie, jak zresztą, ale bogowie i postaci mitologiczne („reges quo veniant et dei" – jak mówi prolog), jakby w tragedji; ale pomimo tego, iż słyszymy o tragedji Sofoklesa „Amfitryon" lub Eurypidesa „Alkmena" (wspomnianą nawet w plautyńskiej komedji „Bacchides"), to przecież o wprost tragicznym nie-można mówić, bo pomimo, iż osobistości plautyńskiej komedji są mitologiczno-tragedjowe co do sposobu traktowania, główne motywy i sytuacje są typowo komiczne i to ze specjalnem zaostrzeniem komedji nowej. Dlatego też uważam, jako tylko przypuszczeniem może być przedstawienie, że Plautus oparł się na t.z. „hilarotragedji", czyli komicznej travestacji mitologicznej w rodzaju utworów Rhintona z Tarentu, o którym wiadomo, że o tych „wesołych tragedjach" nic bliższego nie wiadomo. Być może, że podobny był temat sztuki Archippowej, pisarza st. j. komedji attyckiej, p.t. Ἀμφιτρύων („Amfitryon"), z której mamy kilka fragmentów; najistotniejsze jednak jest przypuszczenie F, że sztuka tego pisarza starej komedji, Plautus, który ozdabia ją wiele cech charakterystycznych pozniejszej komedji nowej, p.t. Νέα μακρά („Długa noc"), miała za treść właściwie tę samą fabułę, związaną z przedłużeniem nocy, ale odbiegał Fitzgerald[2] wyraźnie, że epizod bitwy w „Amfitryonie" plautyńskim charakteryzuje wyraźnie taktykę epoki aleksandryjskiej, szukać wzoru należy tylko na polu komedji nowej i to od epoki Menandra poczynając. Nie słyszymy tu jednakże o żadnej sztuce tegoż tytułu, ale że tego rodzaju sztuka o tematyce komiczno-mitologicznej była modna i w tej późniejszej epoce komedji nowej, to świadczą o tem fragmenty ~~mitologiczne~~ tytuły sztuk, takich jak „Palamedes" Filemona, („Danaidy" Diffilosa, „Amfitrion" Apollodora, „Penkadia" Menandra), („Herakles", „Plesaus", „Safo").

F Archippa francuskiego z XVI w.[1]
F Casaubona.

---

1) T. Macci Plauti Comoediae rec. et emend. J. L. Ussing. I, Hauniae 1875, str. 228.

2) Euripides Herakles, erkl. v. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. II.[2], Berlin 1895, str. 227.

bodara z Karystos i Filippidesa. W nowoznalezionych urywkach fragmentach ~~Menandra~~ Menandra, n.p. w sztuce ~~Carbón~~ „Samia" ~~Lolamijkach~~ znajdujemy również dwie sztuki z Zeusa i jego przygód miłosnych. Jak więc tworzył Plautus mógł niemywiście leżeć na terenie komedji nowej, z której Plautus czerpał zasadniczo i niema potrzeby szukać go gdzieindziej.

Jakkolwiek nie znamy oryginału greckiego i o stosunku rzymskiej sztuki do oryginału pierwowzoru nie wiele możemy powiedzieć, to przynajmniej co do jednej rzeczy możemy wskazać na pewną zasadniczą różnicę między sztuką plautyńską a grecką, a to w zakresie ubarwienia metrycznego: W „Amfitryonie" spotykamy miary wierszowe, których w greckim oryginale napewno nie było, jambo jonici, kretyki, bakchije, stanowiące podkład rytmiczny plautyńskich partyj śpiewanych (w innych partjach Sarji (w. 154-, 219-) i Alkmeny (w. 633-). Ten objawi się w innych, lub mniejszych rozmiarach powtórzy się we wszystkich innych sztukach plautyńskich. (H. z. cautica"). F (o którym o niżej)

2.

„Komedja Osła" (Asinaria)

Tytuł tej sztuki, ~~Osła komedja~~, pochodzi od osób, a raczej od pieniędzy za oby, które tu grają ważną rolę.

Młody Argyrippus, syn Demenetusa, kocha się w heterze imieniem Filenjum, której stręcza argusowemu okiem jej matka, stara i chciwa stręczycielka, Kleareta. Kleareta jest wrażliwa tylko na pieniądze, a że Argyrippus nie ma jeszcze pieniędzy, przeto Kleareta wystawia najczęściej za drzwi młodzieńca bogatego jedynie w miłość i oświadcza, że tylko wtedy otworzy mu drzwi do Filenjum, jeśli jej złoży naprzód sumę 20 min: wtedy się jednakże zjawi, bo jeśli kto inny tych pieniędzy pierwej dostarczy, to Filenjum będzie dla niego stracona. Argyrippus jest w rozpaczy, ale bez jego wiedzy przychodzi mu z pomocą - co prawda nie bez pewnych osobistych pobudek - jego własny ojciec, Demenetus, niezwykle dla swego syna wyrozumiały ojciec,

sam niezbyt stroniący od kulanek, który, będąc przez żonę, Artemonę, bardzo krótko trzymany, siłą rzeczy staje się synymierzeńcem syna i sam polega niewolnikowi, Libanusowi, by za tonelkę ceny tę przyjaźń dla Argyrippusa wydostał. Demenetus zdaje tak sobie, że pozwala nawet siebie samego chłostać, ale Libanus, wiedząc, że pan domu takie jest bez groszu i że tamtejsze pieniądze na tylko energiczna matrona Artemona, musi dbać się z innego sposobu i w tym celu porozumiewa się z drugim niewolnikiem, Leonidesem. Leonidas dowiedział się właśnie przypadkiem, że dopiero co przybył do miasta kupiec z zagranicy, by za oty, sprzedane przez Artemonę, oddać pieniądze, a mianowicie złożyć je na ręce dotychczas niewolnikowi, imieniem Saurea, który jest zresztą wiernym synymierzeńcem Artemony. Te pieniądze właśnie postanawiają obaj niewolnicy dostać w swe ręce, a to w ten sposób, że obcemu kupcowi, nie znającemu dotychczas Demenetusa, Leonidas przedstawia się jako ów dotychczas Saurea i każe sobie oddać całą sumę. Kupiec podejrzywa wprawdzie jakąś nieczystą sprawę i pieniądzy oddać nie chce, ale kiedy sam pan domu, Demenetus, wreszcie, a nawet z wyrzutem pewnym przychodzi, że to jest właśnie Saurea, bez skrupułów oddaje pieniądze przebiegłemu niewolnikowi.

(Fizmie wiedząc na pewne, z kim ma do czynienia)

Komedia jest właściwie tylko epilogiem: Argyrippus dostaje pieniądze, opłaca Filenjum właśnie na kilka chwil przedtem, jak jego rywal, bogaty Diabolus, przychodzi do Klearety z gotową umową na piśmie i zgodną gotówką – i zabiera narzeczoną. Że jednak stary Demenetus wystąpuje ze swoimi pretensjami: za udział w całym tym spisku zgoda od syna częściowego podziału do miłości Filenjum, na co Argyrippus, choć z bólem serca, zgodzić się musi. Ale straszna kara spotyka Demenetusa za niewczesne zamory: właśnie w tej chwili, kiedy rozochocony starowina trzyma Filenjum w swych objęciach i przyrzeka jej, że ukradnie dla niej najpiękniejszą suknię swojej żony, której życzy najprędszej śmierci, wpada tam w swej własnej osobie zdradzona i z całym gniewem potępiająca matrona Artemona, by nieszczęsnego Adonisa, z wieńcem na siwych włosach i straszne kwasząc miną na twarzy, pędzić przez całą scenę do domu. To diabolus się cieszył, denuncjując starego przed żoną, zapewne swego pasorzyta

Solutka kończy się apelem całej trupy do widzów, by nie mieli zbyt surowo tego niezręcznego matrioszka bo przecież on nie jest jedyny, który na takie pręcy sobie pozwala, a jeśli chcą uchronić go od okrutnej kary, która go w domu czeka, to niech zaklaskają głośnemi oklaskami. Maksyma w tem zakończeniu wygłoszona, że „żaden oto-

niak nie jest precież tak twardego serca, by przy nadarzającej się okazji nie zechciał sobie trochę pofolgować", ostro odbija od surowej i nie znającej koncesji starorzymskiej moralności, ~~która wymagała tej słabości coraz mniej tak potulnego jak ów niefortunny amant Demei-netus. Tylko że widzowie platońscy sympatyzują raczej z Demeneta, a nie z potulnym moralistą, kto zaś~~ (wszystko ale Ten, co tak się na serjo ją) na drażliwe zamiłowanie, usprawiedliwia się tem, że wszystko to dzieje się precież nie w Rzymie, ale w zepsutej Grecji.

Argyrippus, ~~to~~ zwykły ~~i najgorszy rodzaj~~ spotykanym w komedji nowej typ nieszczęśliwie zakochanego utrzebieńca, który w pogoni za rozkoszą nawet życie chce sobie odebrać, jednakże nie z braku wrażliwości, ale z braku pieniędzy potrzebnych na okupienie, czy opłacenie hetery.

Hetera tej sztuki, Filenjum, należy do kategorji owych rzadziej - o ile dziś sądzić można - w komedji nowej spotykanych hetery „dobrych", nie zapatrzonych jedynie w pieniądze; ~~o których wedle słów Plutarcha są zresztą nie zręczne zaczepki i odpowiedzenia mitrios~~ Filenjum kocha Argyrippusa naprawdę i niepocieszona jest, gdy jej matka wyrzuca go za drzwi, wyciągnąwszy od niego ~~ostatnie~~ grosze ostatni. Na wstrętne prośby matki, która każe jej kochać tylko (tych) którzy mogą ~~się~~ (ją) dowcipnie opłacać, odpowiada ona słowami, odbijającemi niezwykle od ~~ogólnej~~ atmosfery jej życia:

„Nawet pastuch, który pasie - matko - cudze owce,
Ma wybraną jedną, własną, co w smutku go cieszy:
Pozwól kochać mi jednego, mego Argyrippa.
Mnie do niego serce ciągnie!" (Nr. 539 - .)

Ale matka jest niewzruszona, bo przedstawia ona typ bezdusznej stręczycielki ~~(lenae)~~, która handluje - jak tutaj - ze własną córką i z niesłychanym cynizmem porównuje swe rzemiosło z zastawianiem sideł na ptaki. ~~Czarny naprawdę charakter, pendant starożytnych współczesnej Grecji.~~ Zauważyć ~~[illegible]~~ należy, że tego podrzędu sceny jak tutaj, między bezwstydną stręczycielką, a ograbionym do ostatniego grosza zakochanym utrzebieńcem, należą do typowych sytuacyj starożytnej, grecko-rzymskiej erotyki literackiej.

Podobnie jak Filenjum tutaj i Demeneta jest jednym z rzadkich w komedji nowej typów. Jeśli ~~we fragmentach greckiej~~ w nowszej komedji spotyka się głównie surowych, ojców, to tutaj Demeneta jest ojcem niezwykle pobłażliwym, który nawet synalkowi w jego wybrykach dopomaga. Inna rzecz, że ma on za tem swój własny cel, a jego rozrachunek z własnym synem stanowi motyw ~~[illegible]~~ (zabawnego odbicia jego, jakoteż ~~wiele~~ (klasycznej) w komedji ~~starożytnej~~ bynajmniej nie rzadki. (- podobnie niż jak i w nowszej formie

Matrona jego, Artemona, jest częstym ~~zwykłym~~ w komedji nowej typem pozornej żony (mulier dotata), która mając swój własny majątek, ~~w którym~~ jest niezależna od

f wcześniejszych

niktych najczęściej fundusów mężowskich i
~~mają się przyśnić~~ (to nierzadko dostateczny sposób - choć czasem nie bez
racji - tyranizuje swojego uczciwego małżonka.
Na uwagę zasługują wreszcie postaci obu niewolników. Libanusa
i Leonidasa. Są to również stałe w tym gatunku komedii typy.
Towarzyszą oni per fas ~~et~~ nefas (a raczej tylko per) we wszystkich wy-
bryhach młodemu panu - w tej ~~roli~~ sztuce za wiedzą ojca - i z nie-
słychaną przebiegłością wydobywają potrzebne pieniądze. Właściwie Li-
banus i Leonidas prowadzą całą akcję, wszystkie sprężyny wypadków
mając w swych rękach, świadomości tego, że wprost bezradni wobec
swoich panów, a zwłaszcza wobec młodego Argyrippusa. Bardzo dobrze
i dla ich stanowiska w tej sztuce wiele charakterystyczna jest scena (w. 591-),
w której przynoszą oni te zbawcze pieniądze Argyrippusowi. Zastają
go ~~z~~ ziewającego się na zawsze z Filenjum, którą trzyma w swych
objęciach, opowiadając jej z płaczem, że wybiera się wprost - na tam-
ten świat. Cruel a bolesne wyrzucenia przerywa niewolnik pyta-
niem:

„Witaj, panie! Czy to z dymu jest ta, co ją ściskasz?
Arg. Jakto? Le. Bo masz oczy łzawe - dlatego pytałem. (w. 619-620)

I zaczyna się cała seria drwin i docinek, przy pomocy których dwaj
sobie niewolnicy ze swojego pana i jego kochanki wiedzą, że obaje
zgodzą się na wszystko, byleby tylko dostać owe (tak ważne dla nich)
pieniądze.
A więc naprzód Filenjum musi dla obu niewolników przemawiać
najczulszemi wyrazami i rzucać się im kolejno na szyję i to w oczach
przeciwnie zazdrosnego Argyrippusa, potem obaje młodzi padają
na kolana to przed jednym to przed drugim ~~dziewczyną~~, nakoniec młody
pan musi oświadczyć poprostu za kamin, na którym jeszcze kwiecie po ze-
szłorocznej przysiędzie
szłorocznej przysiędzie
mie jeszcze z niewolników - ~~aż~~ wreszcie upragniony trzos (z pieniędzmi) wędruje się
w ręce zakochanych.

Tego obrazu zachowanie się niewolników, chociażby odjąć od tego ca-
łego nadzwyczaj komicznej, groteskowej przesady, dałoby się pomyśleć
jedynie w Grecji, gdzie musiał ten ustęp, jak i wszystkie tematy nowej
komedii, mieć swe źródło w społecznem życiu; ~~w~~ w Rzymie, gdzie nie-
wolnikowi, ~~zastępowała~~ jeniec w epoce Plauta ogromnie krótko trwano,
byłoby to pewnie wprost niemożliwe. To też pewnie, iż sztuka grana jest
w Rzymie, akcja cała i fabuła pomyślana jest w Grecji, w Atenach
i na to Plautus wskazuje kilkakrotnie, by nie drażnić przekonań i przy-
zwyczajeń swych rzymskich widzów. Zresztą, stosownie do ich smaku Plautus
stara się widocznie zsówulgaryzować te ~~wyrafinowane~~ motywy niewolników
zgrubnemi żartami batów i kijów i całą litanją socrystych przezwisk, któremi
ich zewsząd w ~~teatrze~~ obsypują.
czyli kontrabasta
Do wysoce komicznych pomysłów w tej sztuce należy ~~też~~ rumowa „syngraphus",

który karał uprzejmie wyrwał Argyrippusa, Diabolus, gdy zaufany w tej przemyśle, przystępował do skupienia dla siebie Filenjum z Klearety. Są tu zawarte przepisy co do zachowania się dziewczyny, po objęciu jej to posiadanie; Pasarzyt, który cały ten projekt kontrahatu układał, odmyśla go diabolusowi:

„Diabolus, syn Glauka, przaś Klearecie,
Rajfurze, miń dwadzieścia, srebrem, w darze za to,
By Filenjum z nim była i w nocy i we dnie
Ten pok cały - - - - - - - - - - - - -
Niech nikogo obcego do siebie nie wpuszcza -
Chociby to miał być patron, czy tylko przyjaciel,
Przyjaciel przyjaciółki - niech będą dla wszystkich
Drzwi zamknięte i tylko dla ciebie otwarte..
Na drzwiach niechaj wypisze, że „stale nie jest
A gdyby miała mówić, że list przyszedł do niej
„Z zagranicy" - nie żadnych listów niech nie będzie
W całym domu; nie jedzej tabliczki woskowej!
Gdyby jaki był obraz, woskiem malowany,
Precz z nim! Musi go sprzedać. A jeśli w dni cztery,
Odkąd wzięła pieniądze, obrazu nie zbędzie,
Twa wola obraz spalić, gdy ci się spodoba,
Żeby wosku nie było, gdyby pisać chciała.
Gdyby prosi nie ona, lecz ty sam zaproszisz.
I nie wa na żadnego nawet oczu zwrócić,
A gdyby tylko zerkła - niech zaraz wzrok skarci.
Ty będziesz jej podawał, ona pić do ciebie,
By wam prawo szło w głowę - - - - - - - - -
Niech odsuwa od siebie wszelkie podejrzenia:
Niech nie trąca nikogo w nogę swoją nóżką
Kiedy wstaje od stołu: Ręki nie podaje
Nikomu, kiedy wchodzi na sofę sprzedaną,
Lub z niej schodzi. Pierścienia niech nie pokazuje
Nikomu; niech nie zgoda, by jej kto pokazał.
Kostek do gry nikomu niechaj nie przesuwa,
Tylko tobie. Rzucając kostki, niech nie mówi:
„Na twe szczęście" - wyrażenie niech inne wymieni.
Na pomoc wzywa jakie chce bogynie
Ale boga żadnego; gdy chce więcej modłów,
Tobie powie. Ty za nią tego boga wezwiesz.

Niech mi komu nie mruga, nie miga, nie kiwa,
A gdyby lampa zgasła, krój bóle w ciemności
Niech żadnym czołobiem nie drgnie! — — —" (v. 756-)

Jest to (znakomite określenie) przeciwieństwo zachowania zahukanego, bardzo dowcipnie użyte w formie (zwarcia) kontrastu, co dla Rzymian, lubujących się w ścisłości prawniczej, musiało mieć (szczególny) sens.

Ekspozycja odbywa się zgrabnie w pierwszej scenie, w rozmowie między Demenetusem a Cibarusem. Do tej umieszczony na początku krótki prolog — zapewne dodatek Plauta, bo (zgramatyzowanie) do sztuki nie potrzebny — nie mówi o treści, a tylko zwraca się do publiczności z prośbą o spokój, podaje tytuł greckiego i rzymskiego i zachwala sztukę: „Są żarty tu i figle w tej oto komedji
„Śmiech jest śmiesznie ——— (v. 13-14).

Jest rzeczą bardzo prawdopodobną, jak sądzę, że prolog ten mówił Mars, powiewał imię jego, w analogiczny sposób, jak czynią w prologach, mówionych przez postaci nadnaturalne, wyraźnie jest wymienione:

„— — — — — Zechciejcie użyczyć uwagi,
„Bo was Teras — jak zawsze — Mars zechciał wspomagać."
(v. 14-15).

~~Jego imienia nie wymieniono, jako mniej ważnego.~~

(Komedja Osła)

Ze względu na to, że ~~komedja~~ ma stosunkowo bardzo niewiele krótkich miar wierszowych i tylko jedna partja śpiewana, t. j. hymn pieśń Argyrippusa, wyrzuconego z domu Alcarety (w tetrame-

trach kretyńskich, w. 127–137), sądzą niektórzy, że Asinaria jest jedną z pozostałych sztuk Plauta, kiedyto poeta nie wprawił się był jeszcze należycie do swojej manieru wprowadzania licznych partyj lirycznych o kunsztownie metrach. Twierdzenie to ma za sobą dużo prawdopodobieństwa, jakkolwiek nie da się (ani) udowodnić, ani do wszystkich sztuk zastosować. Pomijamy drobnostki, jak n.p. brak wyraźnego zatargnienia konfliktu między Argyrippusem, a jego rywalem Diabolusem, kompozycja sztuki jest bez zarzutu. Być może jednak, że w greckim oryginale konflikt ten znajdował swe rozwiązanie w zakończeniu sztuki, które polegało prawdopodobnie na rozpoznaniu we Filenjum dziewczyny wolno urodzonej i poślubieniu jej przez Argyrippusa. Za tem, typowem rzekłby dla greckiej komedji (nowej) zakończeniem, przemawiałby także ten objaw, że Filenjum ozdabiają cechy charakteru odróżniające ją wybitnie od przeciętnej hetery.

Pozostałe ślady niektórych nazwisk, jakie są w naszym egzemplarzu „Komedji o Osłu“ zdają się zresztą nie tylko, nie wykluczać uznania.[1]

Za pierwowzór greckiego wskazuje sam Plautus w prologu sztuki:

„ - - - - hunc nomen graece Onagost fabulae
Demophilus scripsit, Marcus vortit barbare;
Asinariam vult esse, si per vos licet“

Otóż sztuka ta zwie się „Onagos“ po grecku.
Napisał Demofilus, a Barbarzyńsko przetłumaczył,
Chce by się zwała „Osła“ – jeśli pozwolicie (w. 10–).

My jednakowoż o greckim komediopisarzu nazwiskiem Demofilos nic nie wiemy, jakkolwiek niektórzy nazwisko to odczytać (z Flecheisen, 1868) próbowali[2] (z Ritschla, 1845)[3] w epizie poetów greckiej komedji nowej, znalezionym w Pireusie, gdzie z jakiegoś nazwiska zostały litery: pierwsza Δ i ostatnie ΟΣ. Różnicę i próbę Ritschla by w prologu Plauta zmienić poprostu Demophilus na innego znanego komika Diphilus, należy uważać za zbyt ryzykowną. Demofilos jednak, chociaż dziś nie znany, był w każdym razie pisarzem nowej komedji, prawdopodobnie z późniejszego jej okresu, może nawet z epoki Plauta samego. Na pochodzenie tej sztuki z późniejszego stadjum komedji nowej wskazywałoby n.p. to, że jeden z niewolników, dwaniających sobie z cudzego prawa kazie sobie oddawać cześć boską, jako bóstwu „Salus“ – Zbawienie, co jest bez wątpienia allurją do zwyczajów, rozpowszechnionego w Grecji w czasach diadochów, w myśl którego przydomek Σωτήρ – Zbawca otrzymują n.p. Antigonos, Ptolemaios Lagu, Demetrios Poliorketes, Antiochos syn Seleukosa i inni. A wreszcie sam typ starego Demenetusa, który wyrosł tak przesadnie pobłażliwy (kreacja jest moim zdaniem) epoki późniejszej, jako reakcja przeciw stałemu przedtem i jedynemu typowi ojca przesadnie surowego i niewyrozumiałego.

1) Paulus Ahrens, De Plauti Asinaria, Jenae 1907, str. 25.

2) Alfr. Flecheisen, Neue Jahrb. 97 (1868), str. 213–215.

3) Opusc. II, str. 683, uw. xxx)

„Skarb" (Aulularia) Tacjusza

Tytuł pochodzi od słowa aulula - stągiewka, czy garnuszek, w którym znajduje się skarb, znaleziony przypadkiem przez pewnego obywatela ateńskiego, starego skąpca Eukljona. Chcąc by Eukljo był się do tego stopnia o swój skarb, ukryty w tajemnicy przed wszystkimi w ogrodzie swego domu, że wszędzie wszystkich podejrzywa o chęć odebrania mu tego skarbu i o niczem innem poprostu myśleć nie potrafi. Nie wie też naturalnie nic o tem, że [F] w czasie uczonych uroczystości ku czci Demetery córka jego Fedrja pozbawił dziewictwa [F] oszołomiony winem i zakochany w niej młody Lykonides, siostrzeniec sąsiada, Megadora. Wie o tem tylko stara piastunka Fedrji, Stafyla, ale - jakto to greckich komedjach często bywa - ani jedna ani druga nie wie, że owym młodzieńcem był Lykonides. Tymczasem Eukljo postanawia córkę wydać za mąż, za starego a bogatego Megadora i właśnie przygotowuje się wesele. Rozpacza niema Stafyla, która wie, że właśnie zbliża się [F] w Fedrji chwila rozwiązania, rozpacza i Lykonides, który kocha Fedrję i nie chce jej oddać starszemu Megadorowi. Ale najwyższe zmartwienie spotyka Eukljona, bo pewnego tak czujnego stróżowania, zginęła mu przecież owa stągiew ze złotem, a stary skąpiec nie przypuszcza nawet, że ukradł mu ją przytym niewolnik Lykonidesa. Eukljo jest tak zrozpaczony tem nieszczęściem, że nawet nie rozumie słów Lykonidesa, gdy ten, pełny sumienia (bo właśnie Fedrję powitał dziecko, a Lykonides sądzi że to jest powód rozpaczy starego Eukljona), [F] tymczasem niewolnik Lykonidesa, za zgodą za przyrzeczenie wolności oddaje młodemu panu (ów skarb), który go wręcza Eukljonowi i na tem urywa się sztuka. Brak tutaj kilku scen końcowych, ale niema wątpliwości, że sztuka zakończyła się małżeństwem Lykonidesa i Fedrji, która jako wiano otrzymała owe stągiew pełną złota. ~~Eukljo może jej teraz spać spokojnie, jak jeden fragment z zagrania tego złego mówi.~~

[F] wręcza mu całą tajemnicę i przed nią córki. Eukljo nic nie odpowiada.

~~nie wiem nic dnia gwiazdy trzeciego, prawa, mimo starania. (ks. III)~~

Nie wiele w tej sztuce akcji, ale wielka jej wartość polega na znakomitem skreśleniu charakteru skąpca Eukljona, około którego grupują się wszystkie najkomiczniejsze sceny. Przytem za chlubę Plautowi poczytać należy, że prawdopodobnie kilka bardzo komicznych, choć nader jaskrawych cyzelat dodał swemu bohaterowi samodzielnie. Eukljo jest tak skąpy, że tak boi się wszelkich strat i wydatków, że nawet, zdaje się, obwiązuje sobie głowę przed deszczem, by przypadkiem za dużo z siebie nie wydać powietrza. Na wesele córki chce się postawić, ale o co tylko na targu spytał, czy o mięso, czy o ryby, wszystko

bytu „za drogie"; zeby więc jak najmniejszym kosztem weselisko odprawić, przyniósł z miasta parę świeżych wianuszków i szmyglę kadzidła na ofiarę Larowi domowemu. To nie jest drogie, a zjednanie tanim kosztem bóstwo będzie małżeństwu córki błogosławić.

Znalezioną przypadkiem [redacted] garnek z pieniądzami stał mu od razu jego duszą, co sam zaznacza, ulekszość wyjdzie z domu:

„-- nam egomet mihi, animus domi est" (v. 181)

„-- bom ja tutaj przed domem, bez duszy ma w domu"

i z obawy o ten skarb wpada potwornie w manię prześladowczą, wszędzie widząc spisek na swój stągiew złota. Podejrzywa wszystkich, nawet najlepszych przyjaciół o zamiary na jego dobro; o zabieranie mu czegoś przeglądu wszelkich dzwi, który bezskutecznie przez dach uchodzi. Zawsze [illegible] jego, gnębiącego to ogniska, powraca o bezsenności nawiedzanej, w ciągłej ze sobą rozmowie, a na długi sąpiący w sąsiada przemywa najpilniejszą rozmowę i pędzi do domu zbadać, czy kto jego skarbu nie wykopuje.

Ma na myśli jedynie tylko swoją ukochaną stągiew i stąd wypływają niezrównane nieporozumienia. I tak kucharza weselnego, wróżącego o jakiś potrzeby mu garnek, o mało życia nie pozbawił, pewny, że to jest tylko atak zbrodniczy na jego garnek ze złotem, tem więcej że kucharz miał w ręce narzędzia rzeźnickie. Kiedy później, po zaginięciu owej stągwi, Lykonides, uwodziciel Fedryi, wielki zrozpaczonego starca – nie wiedząc nic o skarbie, myśli, że to jego sprawka jest przyczyną tego zmartwienia, i skruszony stoję przed ojcem dziewczyny, wymawiając swoją winę. Jednakowoż zamiast sceny wzruszającej mamy arcykomiczną sytuację, skutkiem nieporozumień [redacted], gdyż Lykonides ma na myśli tylko skrzywdzoną przez siebie dziewczynę, chociaż jej imienia nie używa [redacted], a stary skąpiec myśli tylko o swej zaginionej stągwi z pieniędzmi. Gdy n.p. Lykonides mówi o wielkim występku, którego się „wobec niej" dopuścił i usprawiedliwia się słowami „.... bóg mnie jakiś pchnął ku niej", Eukljo jest pewien, że jest to przyznanie się do kradzieży owej stągwi i rzuca się na ostrzejszego włodzieńca z żądaniem, by mu „ją oddał"; czego zaś włodzieniec pojąć nie może, chcąc wtenczas „ją zatrzymać" (jako żonę): <(nie bez pikantnego zastosowania do- <na str. [illegible]>
kładuje się nareszcie stary chciwiec, że tu chodzi tylko o jego córkę i jej zniewolenie, a nie o tę tak ważną dla niego stągiew ze złotem.)>

~~Eukljo + Lykonides (w. 731–)~~

Eukljo (usłyszawszy głos Lykonidesa):

Kto tu mówi?

Lykonides

Ja nieszczęsny.

Eukljo

Tom ja jest nieszczęsny,

Ja w nieszczęściu pogrążony! Mnie przecież spotkało
Tyle smutku i zgryzoty!

Lykomides

Bądź już dobrej myśli!

Eukljo

Jakże mnie być dobrej myśli?

Lykomides

Bo to, co cię dręczy
Ja spotkałem, sam wyznaję –

Eukljo

Ty? Co też ty mówisz?

Lykomides

To co prawda.

Eukljo (lamentując)

O niedobrodziejce, cóżem ci zawinił,
Żeś to zrobiła, w zgubę wtrąciła mnie i dzieci moje!

Lykomides

Bóg to jakiś mnie pobudził, pchnął ku niej –

Eukljo

Co? Jak to?

Lykomides

Ja przyznaję się do grzechu, wiem, że jestem winny,
Tedy proszę cię przychodzę, nie gniewaj się, przebacz.

Eukljo (wpada w złość)

Jakeś śmiał ~~ty~~ to uczynić, dotknąć, co nie twoje?

Lykomides

Cóż poradzić? To się stało: odstać się nie może.
Bogi, myślę, tego chciały. Bo gdyby nie chciały,
Pewnieby się to nie stało.

Eukljo (grozi mu)

Ja myślę, że bogi
Chcą, byś cię tu wziął na powrósła i zaciekł pargami!

Lykomides

Dajże spokój!

Eukljo

Więc cóż Ty mam czynić, co jest moje,
Wbrew mej woli?

Lykomides

Wino – winno i ta moja miłość!

Eubiljo

Ty zuchwalcze, z tem gadaniem śmiesz do mnie? Bezczelnie!
Przecież gdyby było wolno tak się mieszczanie,
A biały dzień byśmy zdzierali złoto z naszych matron,
Potem byśmy, pychą wyczerpani, tem się wymawiali,
„Że to było skutkiem wina i naszej miłości!"
Straszne podła rzecz jest wino i ta Twoja miłość,
Jeśli, gdy kto jest pijany, przy tem zakochany,
To mu (ma być wszystko) wolno, robić co zapragnie!

Lykomides

Więc przychodzę sam, przeprosić za moją głupotę.

Eubiljo

Ja nie cierpię takich ludzi, co naprzód przeskrobią,
Potem za to mi przepraszać! Przecież dobrze wiedział,
Że nie była twą własnością - nie trza było ruszać!

Lykomides

Otóż za to, ziemi śmiał pustyć, nie bacz się wzdragać,
By ją zabrać już na stałe.

Eubiljo

Zabrać? wbrew mej woli?

Lykomides

Się wbrew woli. Ale zgodzę, że winna być moją -

Eubiljo (nie posiadając się ze złości)

Słuchaj, jeśli nie odwrócisz -

Lykomides (przerywa mu)

Co ja ci mam odwrócić?

Eubiljo

- mej własności, coś ją porwał, to ja cię, dalibóg
Wytoczę zaraz do pretora i proces wytoczę!

Lykomides

Ja porwałem coś twojego? (Skąd? Co?) Co takiego?
(w. 731-)

(za str.)

* Niewolnik Lykomidesa jest zwykłym, znanym już nam typem rzymskiego, przebiegłego sługi, który jeden ma tylko cel na oku t.j. ponagadzić swemu panu, by zasłużyć sobie na wyzwolenie. Poza nim na wagę zasługuje typ Stafyli, przestarzałej i powierzchownej córki domu, ~~powtarza rzeczy z greckiej komedji rzymy n.p. z Epitrepontes Menandra.~~ Bardzo często, tak też i tutaj, poza dobrem sercem ma taka przestarzała w komedji jedną charakterystyczną właściwość t.j. że lubi zaglądać do kuchni. To też i tutaj o przygotowaniach wesel nych wyraża się z wielką

wielkiej, bo, jak powiada, „nie widział, by wina dostatecznej zapas sprowadzono." Na to jej zamiłowanie wskazuje już samo jej imię Στάφυλα (σταφυλή) - grono winne. Jakieś „możliwe imiona" mają także dwaj, występujący tutaj z okazji uczty weselnej, kucharze: Longrio od γογγρίος, co oznacza pewien gatunek ryb (ryby stanowiły zwykle główną potrawę uczty) i Anthrax t.z. ἄνθραξ, węgiel, ~~jakby~~ że (może dlatego) przez niego upieczone przysmaki nierzyt od węgla się różnią.

Na uwagę zasługuje tyrada Megadora przeciwko posażnym żonom, bo ta (stanowiąca w komedji nowej stały typ t. zwanej „sexus dotalis") jest dla męża najwięcznem utrapieniem, zwłaszcza przez swój zbytek, którym F, jak to już wspomniano, utrzymują cały wniesiony posag. Megadorus, zdenerwowany dlatego nie z biedną Fedrją, w jaskrawych kolorach kreśli to ciągłe wydawanie pieniędzy na pokrycie potrzeb eleganckiej a rozrzutnej małżonki:

---„Jużby żadna mię prędzej: Zwrot posag ci wniosłam
Żeśmy nie więcej mieli cały twój majątek!
A zatem muszę powinnam purpurę i złoto,
Służące, pokojówki, muły, pogaduszków,
Chłopaków na posyłki, powozy na wyjazd!"----
Bo teraz, gdy gdzie przyjdziesz, więcej widzisz warzyw
W domu, niżli gdzie na wsi, kiedy zajść na folwarki.
Lecz to jeszcze jest dobre - lecz gdy płacić przyjdzie:
Ot tu stoi folusznik, kapelusznik, złotnik, medziarz,
Handlarze od koronek, handlarze od kosmyk,
Welonizne, farbiarze od wosku, fijoletu,
Fachowcy od rękawów, to znów perfumiarze,
Handlarze od płóciennek, siewcy od trzewików,
To znów siewcy „siedzący", co robią pantofle;
Tam stoją sandałarze, tkacze włókien mahry,
Chcą zapłaty watkarze i jacyś Tatarze;
Tu stoją garncarze, przy nich ci od pasków -
Jak myślisz, że ich opłacił, odchodzą - lecz znowu
Przychodzi tłumy innych: atłasu pełne rzeczy
Fabrykantów torebek, sukatułek, naszyjników,
Tych wiedzą, znów się płaci. Myślisz że już koniec,
Tłum wchodzą znów farbiarze, co barwią szafranem,
Lub jakaś inna bestja zawsze się przyjawi
Po zapłatę."---- (w. 475-)

Z komedji tej spotykamy się wogóle z tem typowem dla komedji nowej, jak z greckich fragmentów dobrze nam znanem piętnowaniem przywar kobiecych; co ciekawsze, autos zręcznie słowa te wkłada w usta kobiety (podobnie jak rzeczy co greckich fragmentach) t.j: Lamonji, siostry Megadora, która, namawiając brata do ożenienia, sama w imieniu całego rodu ją jemu do najserdeczniejszych przymówek się przymaja.

W treści sztuki wprowadza słuchacza prolog, w tej komedji utworzony w ustach postaci allegorycznej względnie mitologicznej ~~w znaczeniu słowa użytego w greckiej komedji nowej~~ Mówi go mianowicie (Lar familiaris) bóstwo opiekuńcze domu Eutlejonów, który opowiada, że nie ma wielkiej pociechy z tej rodziny i że tylko ze względu na bogobojną córkę pozwolił obecnemu panu domu znaleźć skarb; następnie podaje wypadki, poprzedzające akcję sztuki i zapowiada, jak całą sprawę pokieruje.

Na końcu sztuki brak kilku scen, które zaginęły w jakimś starym rękopiśmie wraz z początkiem sztuki następnej (Bacchides), zapewne ~~przez~~ wskutek wypadnięcia kilku kart. W edycji Plauta, sporządzonej przez Pinsa w r. 1500 w Medjolanie, Eutlaria ma zakończenie, które wydawca uważał za autentyczne, ale które (wątpliwie) (wcale marne) podrobił - podobnie jak to było z jednej partyj „Amfitrjona" - od jakiegoś uczonego z tej epoki. Więcej wartości ma zakończenie napisane przez ~~Kaecina~~ Kodrusa, uczonego i profesora z Bolonji (1446-1500), umieszczone w edycji Beroalda z r. 1500.[1] Kodrus przedstawia Tam Eutlejona tak uczciwego (od) nadaniem skarbu, że oddaje go wraz z córką Lykonidesowi, przyczem niewolnik zauważa, że Eutlejo zmienił swą naturę. Motyw ten odpowiadałby mniej więcej fragmen-

1) Zob. d'Ham: Repertorium Bibliographicum, IV. 6. Stuttgartiae - Lutetiae Parisiorum, 1838, str. 118, nr. 13066: „Eutlaria" ejusdem, quem Eutlejonis, domus fuit Tusculanum adiicit".

tem, pochodzącym z zaginionego końca sztuki: ego cefodiebam in die denos scrobes (fig. III.), nec noctu nec die gnictus eram nunc dormiam (fig. IV.).

W kompozycji sztuki rażąco uderza konfuzja ról niewolniczych, a mianowicie dziwnem jest to, że na początku sztuki Stobilus występuje jako niewolnik Lykomidesa, a zarazem jego stryja Megadora. Następnie w bardzo krótkiej scenie pojawia się niewolnik, nazwiskiem „Pythodicus", (inny) (w. 363-) bez żadnej wzmianki potrzeby, bo to, co mówi, łączy się bardzo ściśle z rolą Stobilusa ze sceny poprzedniej. W drugiej części komedji natomiast niema mowy ani o Stobilusie ani o Pythodikusie, ale niewolnik, występujący tam zwie się poprostu „sługa Lykomidesa" - „Lycomidis servus." Problem ten próbowano w rozmaity sposób wyjaśnić, z mniejszem lub większem powodzeniem. Wydaje się jednak rzeczą najprawdopodobniejszą, że ten błąd kompozycji nie pochodzi od Plauta, ale że w naszych rękopisach mamy odbicie egzemplarza teatralnego z czasów poplautyńskich, w którym ze względu na potrzeby reżyserji porobiono jakieś zmiany i adaptacje (rechartatio), dziś dla nas nie dość zrozumiałe. Być może zatem, że niewolnika Lykomidesa nazwał się Stobilus, a niewolnika Megadorsa Pythodikus, co przy późniejszych przedstawieniach jakoś skonfundowano.

Sztuka ta posiada kilka wybitnie wyróżniających się partyj lirycznych. Taką jest n.p. scena między Megadorem, a jego siostrą, namawiającą go do ożenku (w. 120-160) zemsty), w której scenie czytelna i potężna wycieczka przeciw kobietom zarówno illustrowana jest bakchjami, kretykami, anapestami, a nawet metrum ithyphallicum - lub występ Eukljona, po skazie garnka ze złotem (w. 718-726), ujęty w metrum anapestyczne. Występ ten należy do popisowych partyj roli Eukljona, bo rzeczywiście niezrównaną jest ta scena, w której zrozpaczony chciwiec, wpadła na scenę, szukając swej zaginionej utęgwi: Ścigając nie wiedzieć kogo, zaczepia nawet widzów, a gdy ci odpowiadają śmiechem, ich także o współudział w kradzieży posądza i w końcu rozpływa się w nieutulonych lamentach i jękach po skazie „swej duszy" t.j. garnka z pieniędzmi.

To greckie, poza tem, że jest wyraźnie zrenty zabarwione, n.p. w w. 810 (quis me Athenis mun... est.) przebija się nadto wyraźnie w niektórych szczegółach. Tak n.p. na grecką instytucję demarchów wskazuje nazwa „magister curiae" w w. 106 i „curiales" w w. 179 jest tłumaczeniem greckiego δημόται - obywatele demu, a „praefectus mulierum" w w. 504 oznacza grecki wyraźnie, a zwłaszcza ateński urząd gynajkonomów (γυναικονόμοι), pewnego rodzaju nadzorców obyczajności i strojów kobiet, których wprowadził zdaje się Demetrios z Faleronu (ok. 317 - 307.).

Pierwowzoru greckiego tej sztuki jednakże nie znamy i wypada zanotować tylko pewne mniej lub więcej prawdopodobne pomysły i domysły uczonych:

Godnymi uwagi

~~Najciekawszym~~ jest pomysł Blassa[1] (+1907), oparty na znalezionych przed kilkunastu laty w Egipcie (Hibeh) fragmentach papyrusowych jakiejś greckiej komedji. Blass sądzi, że te fragmenty, pochodzące prawdopodobnie z III w. przed Chr. odnoszą się do Filemona, łączy je ze znanemi już przedtem fragmentami tego poety i wykazuje kilka niezaprzeczonych podobieństw ze „Skarbem" ~~Skarbonajs~~ i jego sytuacjami. Tak n.p. występuje tu niewolnik, również Strobilus (Στρόβιλος) jak u Plauta, chciwy bardzo rzeczy, a zarazem czujący zostaniem bardzo zahańbiony; Blass sądzi, że to jest właśnie chwila, gdy niewolnik młodego pana znalazł skarb, wykazuje z radości i nagle go ktoś przy tem zaskoczył. Przytacza z greckich fragmentach o Krezusie, Midasie i Tantalu, przysłowiowo bogatych ludziach, dalej Blass również do radości niewolnika z okazji znalezienia bogatego skarbu; tak samo u Plauta Strobilus po znalezieniu skarbu woła: ~~w tym~~

„Picis divitiis, qui aureos montis colunt
ego solus supero: nam istos reges ceteros
memorare nolo - - - - - - - -

Ja sam jeden przewyższam swem bogactwem wszystkich
Co w złotych żyją górach! Tantalych wszystkich królów
Wcale nie chcę wspominać - - - - - - - -" (v. 701-)

a niewolnik plautyński dlatego zapewne nie chce wspominać tantalych wszystkich królów, bo i imiona ich, ~~wymawiane~~ w ówczesnym w Rzymie ~~modnem~~ języku, jemu nie dość znane, ~~nadawały~~ ~~niby~~ wśród rzymskim ~~Strobilowi~~ nie mówią.

Jakkolwiek podobieństwa sytuacyj zdają się niewątpliwie zastanawiające, to jednak umysł tak jak ~~Leo~~[2] ~~Grobe~~ nie godzi się z Blassem i jako zasadniczy zarzut podaje między innymi to, że w owych greckich fragmentach jest wzmianka o listach egipskich monarchów, co zatem przez dnieje się w Egipcie i od tamtejszego jakiegoś greckiego poety sztuka ta pochodzi. Nie byłoby to może przemawiało ~~o~~ ile było to rzecz pewna, że fragmenty z Hibeh pochodzą niewątpliwie od Filemona. Bo wzmianka ta zdaje się jakiś czas żył i pisał w Egipcie i co ważniejsze, niektóre dawniejsze fragmenty jego komedyj również na Egipt wskazują, jednakowoż z drugiej strony przyznać trzeba, że przypisywanie owych fragmentów z Hibeh Filemonowi polega u Blassa tylko na przypuszczeniu i identyfikowaniu jednego tylko słowa (Κρούσος). Stałego też więcej zdaje się mają prawdopodobieństwa dawniejsze próby, łączące „Skarb" ~~Skarbonajs~~ z Menandrem.

F do przyjęcia pomysłu Blassa,

Jeszcze w r. 1898 starał się wykazać Geffcken[3], że wzorem Plauta była tutaj sztuka Menandra p.t. Δύσκολος („Mrukˇ"), z której posiadamy kilkanaście fragmentów. Szczególnie fragment 127 K., zapewne z prologu, wskazuje na to, że sztuka menandrowska miała za tło miejscowość

1) „Philemon und die Andularia", Rhein. Mus. 62 (1907) str. 102-107.
2) Philemon und die Andularia, Hermes 41 (1906) str. 629-632.
3) Studien zu Menander, Hamburg 1898, str. 9.

Eukl̨ój (w Attyce, na pograniczu Beocji), nie Atheny, jak u Plauta, ale to już mógł zmienić Plautus sam, którego słuchacze pewnie o tamtej miejscowości nie wiele wiedzieli. Natomiast największy fragment tej sztuki Menandra (128 K.) mówi wyraźnie o pieniędzach (περὶ χρημάτων λαλεῖς, ἀβέβαιον πρᾶγμα τοῦτο ---) i wspomina nawet wyraźnie o zakopanym skarbie (ἢ θησαυρὸς ζητεῖται, ὃν εἰς κατοχὴν ἔχεις). Tutaj zaś najważniejszą zmianą jest fakt, że δύσκολος nie oznacza bynajmniej człowieka złego czy skąpca, ale tylko człowieka mrukliwego, śledzionika, misantropa, co tylko z biedą mogłoby się odnosić do typu takiego, jakim jest Eukl̨ój plautyński.

W każdym razie jednak musiał istnieć jakiś związek między komedją Plauta a Menandrem bo od Charitkjusa (w. 3), który dobrze znał Menandra, dowiadujemy się, że miał on w swych komedjach opisu typu „śledziennika" (δύσκολος) takie i typ „skąpca" (φιλάργυρος), co więcej, jeden rys z charakterystyki Menandrowskiego skąpca, podany przez Charitkjusa, odnajdujemy w bardzo podobnej formie u Plauta. Charitkjus opowiada mianowicie, że jakiś skąpiec menandrowski, zniecierpliwiony śmiskiem, obawia się, by dym unoszący przez komin, nie porwał mu czegoś z jego domu" (μὴ δεδιὼς μή τι τῶν ἔνδον ὁ καπνὸς οἴχοιτο φέρων), a u Plauta czytamy:

. quin divom atque hominum clamat continuo fidem,
de suo tigillo fumus si quid exit foras (w. 300-301)

. toż zaraz wzywa bogów i ludzi na pomoc
gdy tylko z jego dachu dym na dwór wyjdzie:

za epoki Menandra (t.j. na koniec III w. prz. Ch.) wszystko wydawałoby się mieć przejęte przez Plauta z greckiego oryginału, skąpiec przytoczona jest cecha, allusja do gynajkonomów, których wspomina również Timokles (K. II. fg. 465) i sam Menander (K. III. frg. 272), a którzy to urzędnicy, wprowadzony zdaje się w r. 317, przestał istnieć w r. 307.

Wszystko to jednakże się tylko domyślić, które zawsze przypisywać należy z wielką ostrożnością, bo ostatnie doświadczenia ostatnich lat wykazały jak dalece można się mylić w najwyższych ocenach i interpretacjach fragmentów: Legrand,[2] pisząc w roku 1902 o przerabianiu „Skarbu" Plauta w komedji Menandra p.t. „Epitrepontes" (czyli „Arbitrzy") i sądził, że w zaginionym końcu sztuki plautyńskiej była scena sądu arbitrów, w sprawie znalezionego skarbu, między Lykonidesem, a Eukl̨jonem wobec Megadora i że to był właśnie ów „sąd arbitrów" greckiej sztuki. Opierając się na znanych różnemi fragmentach Menandra, Legrand odnalazł nawet między sztuką Menandra, a Sztuką „un parallélisme assez frappant"; gdy tymczasem w niespełna 3 lata później

Papiri Greci e Latini pubbl. della Società Italiana, II (1913), str. 87 - cyt. według: Aug. Krieger, De fabulariae Plautinae exemplari Graeco, Gissae 1914, str. 7.

2) Pour l'histoire de la comédie nouvelle I., Revue des études grecques, XV. (1902). str. 357-370.

3) Aug. Krieger, p. wyżej cyt. str.

Sztuki jednak z najwyższą pewnością o tej komedji: Plauta za Dyskolosem (1913) wskazuje jako na pierwowzór, na komedji Menandra p.t. „Skarb" (Θησαυρός), której fragmenty zdawały pewien związek z tymi sztuką.

znalezienia w Egipcie znacznie partje mennanochowskiej sztuki,
~~Egipcjanotwa~~,
które wyharatły brak jakiegokolwiek związku z plautyńską komedją
i zupełną bezpodstawność domysłów Legranda.
Również co do czasu wystawienia „Skarbu" ~~Arulularji~~ w Rzymie nie możemy
wyjść poza domysły: Wiersz 408, o którym jest wzmianka o Bak-
chanaljach, wskazywałby może na sprawę wówczas w Rzymie ak-
tualną t.j. na słynny ów proces o Bakchanalje z r. 186 przed Chr. Fono-
sie być, że owa tyrada na użytek kobiet stoi w jakimś związku z rzym-
skim prawem przeciw zbytkowi (lex Oppia), a właściwie z jego
zniesieniem w r. 195 przed Chr. W takim razie przyjazdy należałoby, że ~~Aulularja~~
„Skarb" byłby jedną z późniejszych sztuk Plauta.

F względnie na czas bezpośrednio przed tym procesem,

4.
„Siostry" (Bacchides)

Dwie hetery, rodzone siostry, noszą to samo imię „Bakchis": Mnesilochus, syn
Nikobulusa kocha się od dawna w jednej z nich, którą poznał był two-
jego ojca na Samos (Bakchis I.), ale wysłany przez ojca w sprawach han-
dlowych, po odbiór pieniędzy do Efezu, stracił ją z oczu i prosi teraz bi-
storznie przyjaciela swego Pistoklerusa, syna Filoxenusa, by mu ją odszu-
kał w Atenach, gdzie ona ma przebywać i gdzie cała akcja się toczy. Pisto-
klerus, młody jeszcze bardzo chłopiec, wywiązuje się znakomicie ze swego
zadania, bo nie tylko odszukuje kochankę przyjaciela, przebywającą obecnie
przejściowo w Atenach u siostry, ale nawet od razu wpada w sieć zasto-
wioną na niego przez ateńską siostrę (Bakchis II.). F Teraz wtajemnicza wraca
z Efezu Mnesilochus z pieniędzmi dla ojca, dziwolągi jego Chrysalus,
wysłany naprzód, dowiedziawszy się, że Bakchis wprawdzie odszukaną,
ale że na odzyskanie jej trzeba będzie jej obecnemu kochankowi, które-
mu jest wierzyciel oficer, Hegemachus, zapłacić grube odszkodowanie w sumie 200
złotników, postanowiła dla ukochanego pana wydrzeć się o te pieniądze,
naturalnie oszukańczą drogą. Opowiada więc staremu Nikobulusowi mi-
styfikowane przez: że kiedyś już wyjeżdżali z portu efeskiego z pieniędzmi,
wtedy zauważyli zasadzkę piratów, że wobec tego wrócili do przystani,
że pieniądze złożyli w świątyni Diany efeskiej pod opieką kapitana
Theotimusa, tak bogatego, że nawet podeszwy u trzewików miał ze złota
i że Mnesilochus tylko część pewnej swej sumy miał wziąć i przywieźć
ze sobą. W ten sposób sprytny Chrysalus chce zaślepić Mnesilochowi oczy
tyle do zwrócenia ojcu tylko tyle pieniędzy, ile będzie uważał za
stosowne, po opłaceniu kosztów miłości. Cóż, kiedy stary Mnesilochus sam
również ma podobny plan. Nie wiedząc nic o istnieniu drugiej Bakchidy,
a dowiedziawszy się od szczerego przyznania Lydusa, że Pistoklerus
zakochał się w Bakchidzie i że właśnie u niej się znajduje, jest oczywi-
ście pewny, że to jego kochanka, z którą zdradza go najlepszy przyjaciel —

F ku większej swego rozpaczy tego wychwalany Lydusa

i z rozpaczy rezygnuje z wynyślnego, a nawet odsłania ojcu wynyślne pieniądze. W sekundę później spotyka przyjaciela i mówi mu, że ma te pieniądze Bakchidy i że Pistoklerus bynajmniej nie odmówi mu w jego prośbie. Lecz za późno, albowiem (na spłatę oficera) Bakchidy, którym trzeba, szukał i znalazł wynyślne na głowie nieszczęśnika chrześcijanina. Ten jednakże, który nieszczęściowi z całą twardością udał się do Bakchid na ucztę i jest tak pewny siebie, że nawet gdy Mnesilochus napisał do ojca list z ostrzeżeniem i doniesieniem na siebie, a nawet sam ten list odczytał ojciec, przemyślawny list, który natychmiast chrześcijanin rozerwał, ale ten jednak w myślach zapewniała staremu, że on go sam jednak lepiej przeczyta, by mógł pieniądze. ~~i stara datyczyła~~ Gdy nieszczęście Nikobulowi zaglądnąć przez uchylone drzwi do domu Bakchid i dowiedział mu, że ta kobieta, z którą widział swego syna w tak ciężkiej sytuacji, to jest prawowita żona Kleomacha, owego wielkiego oficera, który jak na zawołanie wpada z wojskiem i wyciągnąwszy szable, chce zabić za jednym zamachem i Bakchidę i Mnesilocha. Stary Nikobulus, dbając o swojego syna, przeciwnie gdy chciał rozerwać chrześcijanin, prosi go prawie na klęczkach, by przecież syna ratował i idąc za radą rozwagnego sługi, bez wahania, niby jako okup za syna chciwej oficerowi wypłacić natychmiast owo żądane w sumie 200 złotników. ~~Oficer~~ Oficer uspokojony odchodzi, a chrześcijanin mając mówi wolne ręce, przy pomocy sfingowanego listu, w którym Mnesilochus zabiera ojca na wynyślne kwestie, by go wydostać od Bakchidy, skąd wyjść nie może, jeśli nie złoży jej przyrzeczonych pod przysięgą 200 złotników, wyciągnie od starego drugie tak potrzebne pieniądze, na kulanie i to tak, że Nikobulus sam go zachęca, by te przeklęte wziął i niewinnego syna ratował. Tu jednakże następuje zwrot: Przy wypłacie pieniędzy żołnierzowi Nikobulus dowiaduje się, że Bakchis I. nie jest bynajmniej jego żoną i wynyślne oszustwo na jaw wychodzi. Przychodzi także ojciec Pistoklerusa, Filoxenus) uwiedzionego przez Bakchis II. i oba starszy zjednoczeni siłami przystępują do stanowczego ataku, by wydostać stamtąd nieszczęśliwych synów. Z tej chwili we drzwiach domku rozpoczyna się obie siostry, a pod wpływem ich zabójczych słów i kuszących spojrzeń łatwiej bardzo łatwo przyszło rozgniewanych rodziców. Zauważywszy, że obie dziewczyny są wcale nie brzydkie, z zupełnie innymi zamiarami wchodzą do domku.

bez długiego namysłu przyrzeka pomoc,

Takie zakończenie, gdzie występnych starców nie spotyka żadna kara, bez najmniejszej wątpliwości stanowiące nie przyjemność, ale grzech śpiewać, mogłoby oczywiście rzucić niesłuszną moralność przykład. Dlatego też pewnego wahają się usprawiedliwienie zawierają końcowe słowa, które w innym całej tej tragicznej treści zwrócone są do publiczności:

„Jeżeli wy nie jesteście za nikogo nie bylibyście nie warci.

Toby dzisiaj nie grzeszyli, z sławnemi grozami;
I myślimy takich rzeczy nam nie przedstawiali,
Gdybyśmy jii nie widzieli przedtem, w innych sztukach,
Jak o dziewki się sprzeczają z synami ojcowie."

Odzywa się to z pewnością do rzeszty w komedyji nowej sztuk takich jak np. nowsza nowej „Komedya osla" (dawniej tragedya), gdzie również porywa się na amory stary Demenetus - co prawda bardzo niefortunnie - lubo „Parentilla" Terencya (p. wyżej str. 5), w której zdaje się z kulejącymi lekkomyślnie synami rzki o lepsze „prawa" ojcowie.

Głównę osobą i głównym charakterem jest tutaj niewolnik Chrysalus, którego imię samo (Χρυσός-Χλιόκων) wskazuje na ściągania pieniędzy. Nie do uwierzenia przebiegły i nie do uwierzenia bezczelny, sam na siebie robi donosicielstwo i w oczy starcowi zapowiada, że go oszuka, a co — wam ujdzie — słowa dotrzymuje. W niesmaczne pełnym flandryzującego humoru śpiewanym monologu (w. 975-978) bardzo słownie przedstawia całą rzecz olbrzymiej jako drugą wojnę trojańską, co której stary Nikobulus jest Priamem oblegającym, on sam przedewszystkiem Ulixesem, a te oszukańcze listy, pełne przekleństw zastępują konia trojańskiego. Nie brak w tym wszystkim i dowcipnej travestacji stylu tragicznego, czy epicznego, co którym — jednym zwycięstwa biada nad upadkiem Troi i nieszczęściem Priama. Oto początek monologu: (Chrysalus wchodzi z tabliczkami w ręku):

niewolnik bohater

„Sławnej braci dwóch, Atrydów, za ich wielkie czyny,
Że Priama gród ojczysty, ów Pergam, przez bogów
Budowany, po dziesięciu wreszcie wojny latach,
Mając broni, koni, wojska, słynnych wojowników
I okrętów cały tysiąc: Za nóg nie schodzisiem,
A fortelem mego pana z Tarentyńczyk zdobędę
Bez okrętów i bez wojska, bez tylu żołnierzy!
Mam, zdobyłem już na starym złoto dla pazera:
Teraz zanim stary wyjdzie, kalumnię podniosę:
(przybiera pozę tragiczną)
O! ty Trojo! O! Ojczyzno! Pergamie! Priamie!
Jeszcześ przepadł, mój starunku, bo ja cię obijś
Berlitorzmie o interesta złotych filippejskich!
Te tabliczki, które niosę, z pieczęcią, z podpisem,
Nie są teraz tabliczkami; jest to kość drzewiany
Przez Achajów tu wysłany; Epejus-to Pistokles,
Bo od niego one wyszły. Sinon - to Mnesilochus;
Zostawiony, śpi on tutaj, chowasi nie w grobowcu
Achillesa, to na łóżku, razem z nim Bakchisis:

Jeśli tamten miał pochodnię, by się dawać znaki,
to sam przecie jak pochodnia. Ja jestem Ulixes,
za którego pomysłami wszystko to się dzieje.
Te litery tu pisane, są jak to hamin wejdo
dzielne, dobrze uzbrojone. Dotąd ~~– trzecia ilość~~ – wszystko dobrze.
Kaid ten wprawdzie nie na „zaweh", lecz u „zauki" nadeszy
Pewnej skrzyni, w której stary swoje skarby chowa –
Będzie zgubą dziś, zburzeniem i złota stupieniem itd." (w. 410-)

Ustęp ten, faktycznie bardzo kilkakrotnie, w zróżnicowanym ujęciu i z widocznym upodobaniem do motywu: zdobycie pieniędzy = zdobycie Troi, Nikobulus = Troja (Priam), chrysulus = Ulixes, świadczy wymownie, że znajomość greckiej literatury, a zwłaszcza obeznanie z całym mitem trojańskim, musiało zrobić jej w Rzymie wielkie postępy, jeśli dowcip z tych zestawieniach zawarty, miał być zrozumiany. Widocznie „Odyssia" Liwjusza i tragedje jego i Newjusza ~~przedstawiane~~ zrobiły jej swoje. I ów ojciec Nikobulus jest zwykłym typem surowego i zawsze oszukiwanego ojca, a Filoxenus przedstawia ~~ów wzorzec~~ typ ojca pobłażliwego, który nawet wobec zgorszonego wychowawcy broni występków swego syna mówiąc: ~~[illegible]~~

„No, no, Lydzie – rozumniejszy ten, co mniej się srozi!
Mniej to dziwne, gdy w tym wieku ktoś tak postępuje,
Niżli żeby nie nie broił! Ja też w mej młodości..." (w. 410-)

On też pierwszy wstępa w końcu sztuki razem Bakchid, argumentując wobec Nikobulusa w sposób następujący:

Żniem nie zły na syna mojego
„Dosyć bajań! ~~[illegible]~~
Sły nie złości się na swego. Kochają – są mądrzy!" (w. 1165-)

Zdaje mu się tylko, że syn przesyłał słuszne i chciałby go nieco utemperować. I znowu i warto w komedji nowej spotykaną parę przedstawia Oficer, żołnierz gwałtowny, Kleomachus – „Bitwosławski" i jego pasorzyt, Parasitus, który sam naraża się bardzo niedostępnego siłacza: illius sum integrumentum corporis: (typ wychowawczy (paedagogus) i inne)
Do prawdziwie spotykanych komicznych postaci należy Lydus, któremu przeciwstawił jego Pistoklerus, tak dotychczas grzeczny, nagle wypowiada posłuszeństwo i idzie za namowami zalotnej hetery. Ale do tej chwili nie ma Lydus wcale nic komicznego (w naszem pojęciu), ~~[illegible]~~, ale autor, dbający o efekt humorystyczny nie mógł pozostawić tego typu bez śmiesznych rysów, co przyszło mu tem łatwiej, że od powagi ~~[illegible]~~ do śmieszności wiedzie tylko krok jeden. Komicznym staje się tedy stary pedagog w tej chwili, gdy jak opasowany wypada z oblężenia dwóch dziewcząt: ~~[illegible]~~ „zatoczai" swego wychowańca i przerażony tem, co zobaczył, pędzi na skargę do ojca – a tem [illegible]

[illegible] się wyprzeć
[illegible] [illegible]

współczesnego nauczyciela jemnie po stronie swego syna stoję i (nie biorąc sprawy bynajmniej
przedstawienia (wychowawcy) odpowiada „że teraz inne czasy". do ojca w swej powadze wychowawca, swaty wzbrania mod reprezentacyjnego wieku, odpowiadając jakoto „dawniej" wtrobiści bywało (v. 405-).
Expozycja fabuły odbywała się najprawdopodobniej w pierwszej scenie, tego tylko domyślać się możemy, bo początek sztuki zaginął, napewno zaś z kwiecenia poprzedniej sztuki. t.j. Antilabyi Pozostały w Rkp. Wrocławskim 1. 1 pozycja (v. późniejszych pisarzy) mamy 20 fragmentów (około 30 wersów) cytowanych z „Siostr", a nie znajdujących się w naszej sztuce tak jak i z dwóch poprzednich. Jest to zupełnie uzasadnionem przypuszczenie, że przeważna część tego zaginionego początku. Był tam zapewne prolog i pierwsza scena; można być, że występowała tam jemnie (w celu prowadzenia rozmowy jakaś) osoba, nie grająca później roli; ale wątpić należy, czy było tam coś tak ważnego, aby można zniecierpliwić nasze obecne pojmowanie treści, chociby nawet przyjąć, że widowisko z fragmentów innego podobieństwa sztuki (sicut carte cactis similes fig. I) był tam silnie wyrysowany. W edycji Junty z r. 1574 i kilku późniejszych wydaniach znajdujemy poprzednik sztuki, ale nie pochodzi on bynajmniej od Plauta, tylko od jakiegoś humanisty, Scarbu tak jak komicy „Antologii" i niektóre postacie „Amfitryona". Być może, że początek ten napisał Antonio Borgadelli z Palermo (Antonius Panormitanus).
Kompozycja sztuki nowego bez zarzutu, a tyleż w scenach wiersz bezsensownych lub dwa razy wyrażających myśl to samą, jak n.p. we wspomnianym wyżej monologu bojaźliwego wyzelota, widocznie niekiedy wprowadzony przez skrzypka z chęcią jednego późniejszego przekładu tej sztuki (autor Lis). Z tego to jemnie że skrzypek się znalazł

ze względu na wrażenie dekoracyjne widzów wobec występowania kilku sióstr lub z nich tego samego imienia

dobne objaśnić plautyńską stylem tendencją nieumiejscowienia motywu, tudzież plautyńskim stylem, oddającym sposób nowej codzienności, sztuki ~~mieszczańskiej~~ (jednak) krzepowanej i od portretności nie stroniącej; ~~wykazanie~~ na pewne (przedstawienia w dziejowym tekście wskazują objawy takie, jak n.p. pierwsza ~~cantica~~ aryja chryzalusa (v. 640-666), w której opowiada on o swym dwukrotnym podejściu starego („nam duplex animus pari modo, duplici vobis spoliis sum adfectus"), podczas gdy faktycznie do tej chwili w najlepszym razie dopiero jednego podstępu dokonał (opowieść o piratach).

Sztuka powiodła dużo partyj śpiewanych, wyjętych w metra lirycznie. Na uwagę zasługuje „canticum" Mnesilochusa, lamentującego wraz z Pistoklerem po niepatrzonem porwaniu pieniędzy (v. 612-639), w anapestach, bakchejach, kretykach, choriambach, glykonejach i dochmiach, dalej jako kontrast zaraz następujące „canticum" Chryzalusa, radującego się z pomyślnego przebiegu ~~sprawy~~ „sprawy" (v. 640-670), głównie w choriambach, kretykach i dochmiach; wreszcie partja śpiewana obu ojców (v. 1076-1119), w której występuje najpierw sam Filoxenus, potem Nikobulus, lamentujący z kolei nad swem nieszczęściem, co w końcu zamienia się w duet lamentów komicznych - wszystko głównie w rytmie anapestycznym i kretycznym. Sam koniec sztuki zresztą jest więcej ~~mówiony~~ śpiewany, niż mówiony, co wszystko w sztuce greckiej, wystawianej mówionej wnosi niezmiernie wiele życia i ruchu.

Przypuszczenia co do czasu wystawienia tej sztuki w Rzymie opierają się na tekście, ~~które~~ co prawda nie dwóch pewnych wskazówkach w tekście samej komedji: dużo wniosków wyciągają ~~niektórzy~~ z v. 213-215, w których Chryzalus mówi (mity wypadające z roli), odpowiedni na doniesienie o pomyślnym przebiegu sprawy:

(aktor gubi)
„Nie sprawa, ale ~~sztuka~~ serce ~~radosne~~ mnie;
Bo nawet Epidikus - sztuka, którą lubię
Tak jak siebie samego - wcale mnie nie cieszy,
Jeśli zagra ją Pellio!"

Pomiędzy Pellio był głównym aktorem i wystawcą ~~przedstawionej~~ sztuki Plauta i on to n.p. - co wiemy z urzędowej notatki (didaskalji) - wystawił w r. 200 komedję „Stichus", przeto Leo[1], widząc tu oczywiste wyznanie Plauta i oznakę zerwania stosunków z Pelljonem, dochodzi do wniosku, że „Bacchides" musiały być grane nie tylko po Epidikusie, o którym tu jest mowa, ale i po r. 200, co którym Pellio był jeszcze z Plautem w zgodzie (r. 213-215). Wnioskowanie to jednakże jest zdaje się, dalekie, bo jeśli tu jest niewątpliwie ~~mowa~~ aluzja do zerwania stosunków, to przecież Pellio mógł być ewentualnie wystawiał „Stichusa" jeszcze po zerwaniu pokłóceniu się z Plautem, tak jak Epidikusa, na co wskazywałyby wtedy wytłomaczone mylnie słowa Chryzalusa - Plauta, a wtedy rok 200 nie jest wcale „terminus post quem", albo - co prawdopodobniejsze - słowa powyższe pojęte były jedynie jako żart ze na temat

1) Gesch. d. röm. Lit., str. 94-95.

sztuki aktorskiej Kalijana, tem dowcipniejszy, że można je zapewne sam Pellio, wzajemnej i [illegible] grożnej roli chrzalusa. (co za cel miałoby tutaj, w opanowanie [illegible], takie pół-sentymentalne, osobiste wyznanie Plauta, że [illegible] [illegible] ? Ta wzmianka wskazuje zatem najwyżej tyllko tyle, że „Baccchides" były grane po „Epidicu". Rekapitulacja [illegible] inna wskazówka, zawarta w w. 1072, gdzie chrzalus, zdumiony swym zwycięstwo powiada [illegible]

„do domu wiodę me wojsko w całości, nietknięte!
nie dziwcie się widzowie, że ja nie obchodzę
triumfu: nie dbam o to-przez zbyt upowszechniała!" (w. 1071-)

Powiedzi aż do końca drugiej wojny punickiej triumf był w Rzymie czemś tak rzadkim, że absolutnie nie można było o tem powiedzieć, że jest to upowszechnione odbieranie, a dopiero gdzieś od r. 197 słyszymy o częstych triumfach. Toteż prawie pewnem [illegible] były wystawiane dopiero z powołaniem się na II. w. [illegible] prawie to [illegible] przez to stało się to powodem do Bakchanalje (186 r.), ze względu na dość swobodne wzmianki o Bakchantkach w w. 33 i 371, [illegible] były to jedne z najpóźniejszych sztuk Plauta.

Jeżeli więc niniejszy wskazań prawie z zupełną pewnością, a to ze względu na główny motyw sztuki, polegający na dwukrotnem oszustwie chrzalusa, który dwa razy posłuchał starego: raz, gdy mu opowiada o piratach, drugi raz, gdy zmyśla historyję o zagrożeniu syna przez oficera i Bakchidę — względnie, powiedzi owa bajka o piratach do faktycznego rezultatu nie doprowadziła, gdy na podstawie fikcyi „syn w niebezpieczeństwie" dwukrotnie wyłudza od starego pieniądze: raz niby jako okup dla Oficera, drugi raz rzekomo na opłatę pretensyi Bakchidy. Podkreśla to wyraźnie sam Nikodemus w w. 1090, kiedy jeszcze nadto [illegible] dwa razy oszukać: „perii, pudet: hocine aetatis fuit hodie bis factum esse indigne?" i Bakchis II., gdy podkreśla sobie ze starego jako z owieczki dwa razy postrzyżonej (w. 1128): „pol hodie iam altera bis deglupta certo est". (Cas. w. 641, 693). Oryginałem greckim była zatem komedja Menandra p.t. Δὶς ἐξαπατῶν (. [illegible] oszustwo"), z której Nikl[illegible], co najmniej dwa można odnaleźć w plautyńskiej przeróbce. I tak fg. Menandra (126 K.):

ὃν Μεγάβυζος ἦν
ἔσεις ἱέρειον ἄκοσμος;

o którym ktoś pyta się, „czy kapłanem Diany efeskiej nie był Megabyzos", z pewnością odnosi się do swego miejsca, gdzie chrzalus zmyśla bajkę o oddaniu pieniędzy pod opiekę kapłana tej świątyni:

„nos apud Theotimum omne aurum deposivimus
qui illic sacerdos est Dianae Ephesiae.

Nicob. qui istic Theotimust? Ch. Megalobuli filius" (306-308),

fg. zaś 125 K.:

ὃν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν, ἀποθνήσκει νέος

---

1) Parerg. str. 427,

2) Ed. Fränkel, Plautinisches im Plautus, Berlin, 1922, str. 235

„kogo bogi miłują, ten umiera młody"

odwołuje się dosłownie do Plauta w w. 816–817:

„quem di diligunt
adulescens moritur."

Niektórzy uczeni [illegible] już dawniej przypuszczali o tej sztuce „kontaminacji", z powodów dwóch błędnych; ostatnio zaś [illegible] wystąpił Leo,[1] na podstawie pary jednego ze swych uczniów z Theodoretem, iż wobec wyraźnego nieliczenia się autora w sztuce wypadków (epizodu o piratach, syn zagrożony przez ojca, syn zagrożony pretensjami Bakchidy), przyjąć należy, że Plautus dla osiągnięcia akcji dosztukował z innej sztuki do treści podstępu i nie dość skrupulatnie do tego celu sztuki pierwotnej dostosował,[2] zostawiając n.p. one wzmianki o „dwóch" podstępach. Twierdzenie to, na zasadzie charakteryzującej dziś prawdopodobieństwa[3], nie wydaje się jednak zupełnie przekonywującym, ponieważ [illegible] faktyczne oszustwo (wytrzymanie pięściskiem) dokonane zostało tylko raz i to w każdym razie, jakkolwiek wyjściowy wynagrodzenie, treść wprowadzonej sztuki dla się [illegible] podciągnąć pod mianownik tytułu „dwukrotne oszustwo". Zresztą nie wprowadzenie wstępu dawnej sztuki [illegible] trzeba [illegible] konieczne na karb wprowadzonego opracowania.[4] —

[1] Gesch. d. Röm. Lit., str. 120.

[2] „Przekład „kontaminacji" wyjaśnił różnicę Ex. Plaut., Quaestiones Plautinae, Bratislavae 1916, str. 68–69

[3] Por. [illegible], Studien zur griechisch-Römischen Komödie mit besonderer Berücksichtigung des Schluss-szenen und Akteinteilung, Wien 1919, str. 109–111.

[4] Do nastąpienia na-

5.

Jeńcy (Captivi).

Akcja dzieje się w Elidzie, w czasie wojny z Elejczykami. Obywatel elidzki Hegjo stracił przed 20 laty czteroletniego syna Filopolemusa w ten sposób, że porwał go niewierny niewolnik Stalagmus i uciekły z domu Hegjona, sprzedał gdzieś do niewoli. Drugiego syna Filokrates, już dorosłego, wzięli do niewoli Elejczycy i dlatego Hegjo, chcąc go odzyskać przez zamianę, skupuje jeńców wojennych elejskich. Między nimi zakupił niejakiego Filokratesa ze znakomitego rodu wraz z jego niewolnikiem Tyndarusem – to są właśnie owi „jeńcy", od których tytuł sztuki pochodzi – i wówczas dowiedziawszy się, że jego wnuk do niewoli syn znajduje się w Elidzie, u lekarza Menarcha, kłóceta rodziny Filokratesa, postanawia wysłać do Elidy Tyndarusa, by ten sprowadził jego syna w zamian za Filokratesa. Dowiedział się o tem Tyndarus, serdecznie przywiązany do swego pana Filokratesa i poświęcił się za niego w ten sposób, że, zamiast ich obadwu w swe ręce Hegjo, zamienia z nimi panem ubranie i nazwę, jako Filokrates powraca, a Filokrates prawdziwy, jako wielki niewolnik, wysłany do Elidy, wydostaje się na wolność. Tymczasem, kiedy Filokrates się oddalił, przez głupotę innego jeńca elejskiego, Aristofantesa Hegjo dowiaduje się o całym podstępie i rozgniewany, a zarazem zrozpaczony, że stracił nadzieję odzyskania syna, każe Tyndarusa zabić w kajdanach i wtrącić na strzegą pracy do kamieniołomu, [illegible] [illegible] gdy [illegible] Hegjo, [illegible] zwrot w sytuacji)

[1] Por. wyżej str. 120 i przypis 1.

[2] Por. wyżej str. 120 i przypis 2.

[3] Por. wyżej str. 120 i przypis 3.

[4] Por. wyżej str. 120 i przypis 4.

sienną przez parasyta Ergazylusa: Oto uczciwy Filokrates, obecny ochrzczeniom Hegjasza dotychczas stoją i wróciwszy z kliki zwiastuje ze zdziwieniem śmierć syna Hegjasznowego Fidypidesznusa; co więcej, udało im się [F] dostać w swe ręce zbiegłego niewolnika Stalagmusa. Przy jego pomocy zaprowadzają ojciec swego drugiego syna, zaprzedanego niegdyś w niewolę przez Stalagmusa, do Tyndarusa, którego każe co prędzej uwolnić; każe teraz jemu zdjąć kajdany i wydać je zbrodniczemu niewolnikowi Stalagmusowi. W domu Tyndarusa wtajemnicza się [F] przebranie wuja, który mistrzem zostaje, w nagrodę za dobrą wieść, wygotowały paseryt Ergazylus.

Komedja ta odbija jaskrawo od innych sztuk Plauta tem, że niema w niej zupełnie motywu miłości i nie występuje nawet ani jedna kobieta. Cały wątek sztuki jest zupełnie odmienny: Syn jednego Tajolaka Stalagmusa, wywiózł-to bezwzględnie pewnego dnia kobietę; wywiózł dobywa się w sposób niezbyt uczciwy i niema ani jednego wystąpienia, przy którym nasuwałoby się, jak stale przy innych komedjach z tego obrębu, powiedzenie: „cherchez la femme." Jest to wywiózł bezwzględnie celowe; ma się wrażenie, że autor sztuki chciał pokazać, że potrafi bez kobiety i erotyki komedję napisać, i bardzo prawdopodobną jest rzeczą, że jest to objaw reakcji przeciw motywowi erotycznemu, który - zwłaszcza u Menandra - był zawsze osią całej akcji nowej komedji. Jako niezwykłą sztukę, zapowiada tę komedję już sam prolog:

> „To nie jest tak jak inne, sztuka oklepana:
> W niej niema: specznych wierny, których lepiej nie znać,
> Rajfura podstępnego, hetery przewrotnej,
> Żołnierza samochwała ..." (v. 55-58)

a Plautus sam, w zakłopotaniu, nowością jak zwykle od całej trupy teatralnej oto publiczność, jemu zależy na to niezmiernie, [illegible] prosząc, że starać się chce przykuć widza, bez motywu erotycznego, potarganego z całym repertuarem dowcipnych momentów i prawie że wyraża obawę, czy sztuka ta się podobała:

> „W tej komedji się - widzicie - skromne obyczaje:
> Niema tutaj żadnych pierścionków, ni żadnych mitrełek,
> Niema dwóch podrzuconych, wytrzeźwiających pieniędzy,
> Ni matrona, co z mitrelki dziewkę wykupuje
> W tajemnicy przed swym ojcem - a takich komedyj
> (Gdzie się dobrzy stają lepsi) nie wiele pisano!
> Teraz, jeśli wasza wola i jeśli wy sami
> Nam się tutaj podobali, nie byliśmy nudni,
> To znak dajcie: jeśli chcecie, żeby taka skromność
> Nie została bez nagrody - głośno nam klaskajcie!" (v. 1029-1036).

Można mieć pewne wątpliwości, czy dużo na to wieczorowanie przypadło tej oklaskiwanej i czy bardzo tej podobała wymyślnej publiczności, zapełnej już dostatecznie innemi sztukami, ta „skromna" komedja, mającemi mocno chciwa, niemal prawdziwa comèdie larmoyante. Camerarius, niemiecki humanista z XVI w., narwał tę sztukę najlepsza ze wszystkich komedyj Plauty'ańskich a mianowicie Leontio (brzmi: „die Gefangenen sind das schönste Stück, das jemals auf die Bühne gekommen ist" - minimum patience! - ale pomimo groźnego werdyktu poważnego Brixa, który mówi o tej sztuce: „es ist -- langweilig und für Menschen und modernste Seelchen" - trudno mieć zaresztą odwagę powiedzieć, że sztuka jest to - z wyjątkiem niektórych partyj - zupełnie mdła.

(zapewne pod wpływem panującej mody)

Jednakowoż Plautus nie byłby Plautem, gdyby nawet tej słabszej i surowej komedji nie potrafił ubrać w klejnoty i perły swego niezrównanego humoru. Postawił mu do tego przedewszystkiem postać parazyta Ergasilusa, który [illegible], [illegible], [illegible],

, że tuż przed nim stoi Hegjo, wobec którego, zauważywszy go nareszcie, przyjmuje od razu pewny siebie ton bohaterski. Kiedy w nagrodę za dobrą wieść, Hegjo dodaje w jego pełce urągowisko uczty i mianuje go na ten czas głównym podstolim i podczaszym, wygłodzony jak wilk, parazyt „quasi lupus esuriens", sprawia tak chciwe spustoszenie w spiżarni, iż służba zaopatrzona wypada z domu z hiobową wieścią o zupełnem zniknięciu wszystkich zapasów. Takiem pochłaniem wszystkich kuchni jest w starej attyckiej komedji sycylijskiej i (a także w niektórych tragedjach Eurypidesa) Herakles, przedstawiany najczęściej jako atleta-żarłok – ale wpisek niektórych uczonych ~~w up Pascol~~, że po tę postać sięgnął Plautus do sycylijskiej komedji Epicharmosa, wydaje się zupełnie niesłuszny bo tego rodzaju ~~typy~~ motywy przejęła i przejęła już ze starej, komedja nowa, z której czerpał Plautus.

Dobrze urodzony Tyndarus występuje tu jako niewolnik, ~~dla~~ to jako służebny, za swojego pana poświęcający się sługa, ale gdy tego potrzeba, nie brak i jemu sprytu, charakteryzującego przedewszystkiem niewolnika w komedji nowej. Kiedy przychodzi do innych Etolczyk, Aristofantes, i nie wiedząc zupełnie o co chodzi, wyjawia staremu Hegjonowi, że Tyndarus jest niewolnikiem, a ten, co odnosi, jako niewolnik, jest właśnie owym znakomitym Filokratesem, Tyndarus z całą powagą objaśnia Hegjona, że Aristofantes jest notorycznym wariatem, uciekłym w Etolji z napadów furji, w której godzi na życie ojca i matki i że jego słowom wierzyć nie można, bo sam nie wie, co mówi. Gdy uratowany Aristofantes posuwa się naprzód, Tyndarus wchodzi na jego podniecony wygląd i błyskające oczy, jako oznaki szaleństwa i nie chcąc dopuścić za wielką cenę do rozgłośnej rozmowy między nim a Hegjonem, ostrzega starego by się trzymał z dalekа od niego, bo mu w przystępie szału nos odgryzie. Komiczna ta scena (v. 533-658) kończy się niestety bardzo tragicznie, bo Hegjo w końcu przecie daje wiarę Aristofantesowi, który za późno spostrzega, ile złego mimowoli narobił. Wierny Tyndarus, odchodząc na pewną śmierć, zakuty w kajdany, powiada:

„Jeżeli ja tu zginę (a tamten nie wróci,
choć przyrzekł), to po śmierci czyn mój stanie bosko,
Żem ja pana mojego z niewoli wybawił
I z rąk wrogów go wrócił ojczyźnie i ojcu!"

Ekspozycja i wprowadzenie w samą fabułę odbywa się zapomocą prologu, bezimiennego wprawdzie w naszych rękopisach, ale kto wie, czy prawdziwie, jak w „Komedji Osłej" prolog ten nie był mówiony przez Marsa. Odpowiadałoby temu najlepiej umieszczenie w prologu rzeczy, których w zakresie fabuły żaden czytelnik wiedzieć nie może, tudzież samo zakończenie prologu:

„Odchodzę. Bogdaj zdrowi, szczęśliwie najprawdziwi
W prowincji – a na wojnie najlepsi żołnierze!"

Prolog przedstawia publiczności obu jeńców, umyślnie wtedy na scenę wprowadzonych t.j. Filokratesa i Tyndarusa, objaśniając ich role z prze-

sadzą komicznie dobieraduiącą, a wśród jowialnych żartów podaje wstępną fabułę i treść samej sztuki, polegające na końcowe komedyi względem słuchaczy. Oprócz tego, występujący w pierwszej scenie Ergasilus, w monologu swym podaje jeszcze parę pewne szczegóły objaśniające, tak jakieby Plautus się bał (podobnie jak to było w „Amfitryonie") że jego audytoryum nie zorjentuje się w treści.

W samej kompozycji jest szereg błędów; tak n.p. nie wiadomo skąd, w jaki sposób i kiedy obaj jeńcy, Filokrates i Tyndarus dowiedzieli się o planie Hegjona co do wymiany jeńców, a dalej niemożliwą jest rzeczą, by Filokrates w tak krótkim czasie, tego samego dnia (w przeciągu niecałych 3ch nierzy) mógł odbyć podróż do Elidy, załatwić wszystko i wrócić. Niemożliwości tej nie zmieni nawet proponowana przez niektórych nowszych [Niemeyer] zupełnie samowolna zmiana tekstu, polegająca na tem, by tam, gdzie mowa o powrocie Filokratera, zamiast (v. 882) „iam diu venit" („już dawno jak wrócił") czytać „iam hodie venit" („już dziś wrócił"), co miałoby wyrażać pewne zdziwienie wobec tego niespodziewanego powrotu. Dużo więcej prawdopodobieństwa mają wywody Kaka-[illegible] który źródło owych błędów kompozycyjnych widzi w „kontaminacji", a mianowicie w tem, że Plautus, dodawszy tu, z innej sztuki wstęp, postać pasorzyta Ergasilusa, niemożliwość przez jego występy pewną scenę, w której jeńcy dowiadywali się o planie Hegjona, a wprowadzając go również co końcowej części sztuki (na miejsce innej figury, zdaje się niewolnika) zmusiał stronnej (greckiej, że wywiadu to dzieje się w tym samym dniu, (wynikającą z jego roli). Pomysł ten wydaje się bardzo prawdopodobnym, nie dlatego żeby tego rodzaju względy kompozycyi nie mogły być istnieć w greckiej sztuce, która była wzorem Plauta, ale ze względu na to, że humorystyczna postać Ergasilusa, [illegible] tak całkiem od pozostałego nastroju całej sztuki, iż przyjście tu innej i celowej roboty Plauta, celem ozdobienia dla rzymskich widzów czysto greckiej sztuki, okazuje się najlepszem wyjściem.

W związku z całą treścią dramatyczną gra tutaj dość ważną, chociaż wcale nie zasługującą rolę motyw zazdrości, (drażliwości) — gdy Hegjo [illegible] porównuje w Tyndarusie zagranicznego syna — motyw, który miał dominujące znaczenie w greckiej komedyi nowej, stanowiąc tam [illegible] sposób zakończenia sztuki, chociaż Plautus nawet nie [illegible] go z wielkiem nabożeństwem.

Tylko w przybliżeniu i to z bardzo małem prawdopodobieństwem można oznaczyć czas wystawienia tej sztuki w Rzymie. Znajdują w końcowych słowach prologu Rzymianie nazwani są [illegible] duellatores optumi" (v. 68), gdy wskazywało może na [illegible] [illegible] zakończoną) wojnę z r. 888 wspomnianą w sposób [illegible] dziwiący Bajan, który Rzymianie pobili [illegible] pod Mutiną w r. 193, więc może około tego za-

Pogląd ten, zdaje się, nie może być obejmować [illegible] wiecej czasu, n.p. dwa [illegible] [illegible] [illegible]

ku tej sztuce wystawienie. Taki stosunek ona w takim razie do sztuk z pozostałego okresu działalności Plauta. [Captivi] Jeńcy mają kilka partyj śpiewanych, z których najobszerniejsza jest canticum między Filokratesem a Tyndarusem (w. 195-239), ciekawa scena przeglądania, głównie w kreteńskich, bakchijach i anapestach.

O greckim oryginale, podanemu wyżej rodzaju utworów ustalonych nie pewnego i nie wiadomo (jaki prawdopodobnego); przypuścić można jedynie, że jeżeli komedja ta nosi nieapprecerowane cechy realnej prawdy wobec stałemu typowi sztuki o erotycznych tematach, to oryginał grecki musiał przypadać na późniejszy okres greckiej komedji nowej; może na czas tuż po Menandrze. —

6.

„Panna młoda" (Casina)

Kasina nazywa się dziewczyna, wychowywana w domu Lysidamusa, dobrą przyjaciół jej, jako porzucone niemowlę, stary niewolnik. W dorastającej dziewczynie kocha się syn Lysidamusa, młody Euthynikus - nie sam Lysidamus, oczywiście w tajemnicy przed żoną! Która jednak właśnie o wszystkiem się dowiedziała. Między ojcem a synem toczy się cicha walka, w ten sposób, że Lysidamus pragnie we własnym interesie wydać Kasinę za mąż za swego sługę Olympjona, który w myśl dyskretnej umowy miałby być tylko figurantem, a w tym samym celu chce Euthynikus ożenić Kasinę ze swym giermkiem Chalinusem. Lysidamus, chcąc się pozbyć syna-rywala, wysyła go z domu w jakąś podróż; ale interesów syna broni jego matka, która w porozumieniu ze służebną, Pardaliską, postanawia starego rozsądnie wyleczyć z niewczesnych amorów. Pomiędzy obiema kobietami nie mogą się pogodzić, przyczem do ostatniego rozwiązania między Olympjonem a Chalinusem t.j. między Lysidamusem a Klenthatą. Szczęście sprzyja starcom, który też kazał zawczasu przygotować suty wieczór i obaj z Olympjonem czekają się na bliskie już osiągnięcie celu, gdy nagle coś się zaczyna psuć, właśnie w chwili samych przygotowań weselnych; Zaczyna mianowicie działać podstęp Klenthaty: najpierw wypada z domu Pardaliska i w znakomicie udanem przerażeniu, na pół mdlejąc z przestrachu, opowiada Lysidamowi, że Kasina oszalała, okaleczała się mieczem i grozi śmiercią każdemu, który się do niej zbliży jako mąż; następnie skarży się, że w kuchni jakiś nie się gotować nie chce i Lysidamus wraz z Olympjonem chodzą śmiertelnie głodni - ale najdziwniejsze rzeczy dzieją się w sypialni, po oddaleniu Kasiny w rzece zakochanego męża i jego synowiercia. Panna młoda, do niepoznania zawelonowana, wogóle jakiś tajemniczo się zachowuje: Jej zalotne słowa, myślałby kto, tajemne tokiem działa jak „wdzięczne tarańcem", jej „lekki" chód zowią się „stąpaniem słonia", a w ostatniej chwili chwycić oparcia, wcale nie kobiecą siłą, ale trzeźwą pięścią zaczyna mieniać tak nagle obtańcowanego z czułościami Olympjona, przez Lysida

F Klenthatę,

mnisa i pobi ich obu od siebie, a wstanera starego dworzanina, bez zwie-
rzchniej szaty, ku zajętemu stanowisku, a[s]i[e] na scenę, obliczne trzymając-
cej Klemstrzy. Okazuje się bowiem, że panna wtedy jest towarzyszką
męczyzny, gdzieniek chabinus, puer Klemstrzy przebrany za Karinę. Sta-
rzec skompromitowany tysiącami błaga zięcia o przebaczenie, obiecując
poprawę, a matrona, syta zemsty, przebacza, z tego względu wstawienia się. Jak mówi,
„żeby sztuki i tak dłużej, jeszcze nie przedłużać". Końcowe słowa sztuki, zwró-
cone do widzów, objaśniają ich o zakończeniu fabuły, nakomo za scenę:

„My powiemy wam, widzowie, co się w domu stanie:
Za Karina się oblubi córkę tego obok (wskazuje dom sąsiada)
I pojmie ją Euthynik, syn naszego pana"

Ile zaś w tej sztuce zdań Rzymian zaniż mogło, to usprawiedliwia się zapewne tem,
że zrzeczenie nie działo się w Rzymie, ale w Grecji, w Atenach, jakto wyraźnie
w tekście zaznaczono (v. 652, 82), a jeżeli im chodziło może o to, że po-
karanie ma się zdarzyć zgoła niepraworządnie i zmyślone, jakoto małżeństwo między stanami, czego w Rzymie nie zdarzało - to prolog zapewniał [f. servitus nuptias]
słuchaczy, że poza Rzymem jest to rzecz często spotykana:

„Są pewnie wśród was tacy, co mówią do siebie:
»Tam do kata! co znowu? żeniczka wśród stroły?
Niewolnik - by się żenił, albo wręcz w zalotach?
Coś wymyślili! To przecież nigdzie tak nie bywa!«
A ja mówię, że bywa: w Grecji, w Kartaginie,
I tu, na naszej ziemi, na ziemi Apulskiej.
I z wielkim tam przepychem sprawiają wesela
Wśród stroły, nie nawet pomiędzy wolnymi.
Jeżeli nie tak - niech który ze mną się zatrzy ..." (v. 67-)

W 132 Dziś już wiadomo n.p. że [illegible] były [illegible] również
tyczeń w jednej, niedawno odkrytej, sztuce Menandra, a mia-
nowicie w Herosie. Również i motyw wyrzekania ojca z synem (por. Ko-
medyę Osły [1]) jest greckim pomysłem, występującym już w starej komedyi
attyckiej, n.p. u Terencyusza, w komedyi p.t. „Kanianka" [1] Kórte, i u-
nym również dobre komedyi nowy [1] Prehn).

---

wpadła z oburzenia, które się niezwykle, nawet wachlować potę przestaje, ai we-
szcie wywracaniu słowy, wśród spazmów, opowiada, co to się stanowczego w do-
mu stało.

Znaleźmy jest również naśladowany tutaj Lysidamus, gdy n.p. wyper-
fumowany wyszukanemi wonnemi maściami, jakie tylko można znaleźć
w mieście, śpiewa hymn na cześć mitrasu [f], która - jak mówi - jest najzdro- [f] (v. 217-)
wszą przyprawą życia i dziwić się należy, dlaczego tej przyprawy nie uży-

1) A. Körte. Die griechische Komödie, Leipzig-Berlin 1914, str. 24. 2) Prehn w. pod. str. 80.

wnusa i porbi ich obu od siebie, a wotanera starego Demeasa, bez zwie-
rzchniej szaty, ku ogólnemu pośmiewisku, aż (na scenę) wnet obliczu triumfują-
cej Klemstraty. Okazuje się bowiem, że panna młodą jest twarzokosiuszą
nędznicą, gierunek chabinus, przez Klemstratę przebrany za Kasinę. Sta-
rzec skompromitowany tysiącami błaga żonę o przebaczenie, obiecując
poprawę, a małżonka, syta zemsty, przebiera, (z tego wotanera nędzy) ubiera, jak mówi,
„żeby ślubu i tak dłużej jemcze nie przedłużać". Kasicowe stawa ślubu, zwró-
cone do widzów, objaśniają (z zakończeniem fabuły, nakazano za scenę:
~~Tamo, co się Kasa stanie za sceną~~

„My powiemy wam, widzowie, co się w domu stanie:
Za Kasinę się oblecie córkę tego obok (wskazuje dom sąsiada)
I pobierze się Euthynik, syn naszego pana."

Ile nas o tej sztuce (a Rzymian zaraz mogło) to upewniają nas zapewne tem,
że zwrot nie działa się w Rzymie, ale w Grecji, w Atenach, jakto wyraźnie
w tekście zaznaczono (v. 652, 82), a jeśli by im chodziło może o to, że po-
kazuje im się rzeczy „zgoła niepraw dopodobne i zmyślone", jakoto mał-
żeństwa między stanami, czego w Rzymie nie zdarza - to prędzej zapewniał (jeszcze myśliać,
słuchamy, że poza Rzymem jest to nader często spotykana:

„Są pewnie wśród was tacy, co mówią do siebie:
»Tam do kata! co znowu? żeby córka wyszła stanu?
Niewolnik - by się ożenił? albo wyszedł w zalety?
Coś wymyślili! To przecież nigdzie tak nie bywa!«
A ja mówię, że bywa: w Grecji, w Kartaginie,
I tu, na naszej ziemi, na ziemi Apulskiej.
I z wielkim tam przepychem sprawiają wesela
Wśród stanu, niżli nawet pomiędzy wolnymi.

(v. 67-)

[illegible] cuj policyjówki, Pardalischi, która jest prawą zołzą pani co walcz przeciw mężowi. Jest ona niezrównaną w tej scenie (v. 621-), kiedy udając śmiertelne przerażenie z powodu owego przeklętego małżeństwa Kasiny, z krzykiem z domu wypada; staremu Lysidamowi każe się podtrzymywać, by nie upadła z omdlenia, każe się mężowi, nawet warkliwać potę przeora, aż wreszcie urywanemi słowy, wśród spazmów, opowiada, co to się stanowego wydarzyło.

Znalazł mistrz jeszcze [illegible] Lysidamowi, gdy [illegible] [illegible] [illegible]

mają w kuchni, a potrawy bytujący w smaku niedoścignione. Widzimy go
również w typowej scenie matrony z żoną, która, pomimo przedniej F (v. 229-)
cnotości maskującego się mężulka, wdycha ten niezwykły powiew perfum,
bijący od niego – i starowina strumieni się łzami, że był przypadkiem przy tem,
jak mąż jej kupował perfumidła i stąd tak przykrość zaparłem; żona
jednak, wiedząc już o wszystkiem, przebacza (od razu) mu błąd, a mąż zabiera
ją, pod gradem słów, by przynajmniej ucieść materjału wojennego zasilowała
sobie na późniejszą kłótnię i nie wszystkie pociski naraz wystrzelała:

Hola, hola, no już dosyć, żono!
"
Toś się hamuj, zbytnio brzęczysz, zostaw sobie trochę,
Żeby i miała i na jutro, gdyby zaszedł się któś!"

O żonie bowiem twierdzi, że nigdy nie zamilknie „numquam taces"; a ja-
ko prawidłowy matrona z komedji nowej, pragnie dla swej żony jak naj-
rychlejszej zmiany i przebacza ją na bezdzietną kobietę. ~~mówiąc w typowej~~ omówiony
~~by – jak w obcej analogicznych objawów w tubylczej~~

W całej sztuce zwraca uwagę ogromna masa bitowych miar wier-
szowych (w śpiewanych partjach (cantica) – a druga połowa, mniej wię-
cej od wystąpienia Pardalisci (v. 621-) i końca sztuki (efekty wzięte
z przebieranek) nie uważa (nawet) zupełnie partyj mówionych, chamując niezmier-
nie ożywione, farsowe tempo, oparte na wytrzymanym prawie podkładzie
miar bitowych, takich jak kretyki, bakchje, anapesty, glykoneje i wcześ-
niej trochaiczne.

Bardzo zagadnienia wiążą się z kompozycją sztuki: Wprowadzenie
do fabuły sztuki – taki jak je mamy u Plauta – odbywa się w zupełnie
prawie dostatecznej formie przez pouczające sceny; mimo to jednak
Plautus, dając widownii za grzechem wstrzemięźliwości i chcąc zarazem wyni-
kłej publiczności jak najwięcej ułatwić zrozumienie sztuki, obudował pro-
log, podający nie tylko tytuł greckiej i Terencjańskiej sztuki wraz z (jej) położeniem
sytuacyjnym, ale także i dokładnością, wstępnie nawet zamotało dokładną
treść sztuki. Z tego względu, pod wielu względami bardzo ciekawy, F Przedmowy sztuce
podany jest w naszych wydaniach rękopiśmiennie, ale jak to
niektórzy wydawcy słusznie (1) uważają go postać allegoryczna „Fides =
Prawość", z powinnością przez Plauta na miejsce jakiejś innej, greckiej figury
wprowadzone uosobienie tej wstrzemięźliwości charakterem mieszczań-
skiego, który Rzymianie tak chętnie fałszywości greckiej i pruderji prze-
ciwstawiali. Oto pierwsze wiersze prologu:

„Pozdrowienie wam niosę, dostojni widzowie,
Prawość, która was czci i która was ceni."

Wstęp przed prologu ten nie jest jednolity; w tej formie, jak go dziś posiada-
my nie wyszedł on z pod pióra Plauta, ale odnosi się do jakiegoś
późniejszego przedstawienia tej sztuki, kiedy to plautyńskie komedje nazy-
wały się (jak) „starymi komedjami" – „veteres fabulae" i kiedy pomiędzy widzami
tylko starsi pamiętali je ze sceny, co jasno wynika z przytoczonych słów pro-

1) Lin Prolog des Diphilos und eine Komödie des Plautus, Rhein. Mus. 55 (1900) s. 372-385.

logu:

„ Mają rozum ci, którzy stare piją wino
I ci, którzy na stare dystnie patrzą sztuki.
Skoro wy tak lubicie dawne chłopcy, słowa,
Tosicie lubić powinni i dawne dramaty,
Bo te nowe [illegible] komedye, co teraz wychodzą,
Że są jeszcze mniej warte, niż nowe pieniądze.
To też gdyśmy z publicznych grodów rozumieli,
Że się Plauta komedyj pilnie dowiadacie,
Dajemy dziś wam jedną jego starą sztukę,
Którą wyście cenili, co jesteście starsi,
Dzieci ci młodzi, mniej o tem, jej jeszcze nie znają;
Więc żeby ją poznali, wynik postarany.
Gdy ją grano raz pierwszy, ona zwyciężyła
Wysokie nine komedye. - - -

„On – tego nie cierpicie – w tej oto komedji
Do domu nie powróci: Plautus tego nie chce,
Most zerwał, który leżał gdzieś na jego drodze."

„Plautus tego nie chce", a więc Plautus te zmiany wprowadził, czyli że sam skreślił rolę (Eutyrnikusa) i nieczynnika.

Tak jak

Przy końcu prologu zapowiada, że Kasina obarć się wolno uwolnieniu:

„Więc ta, co się tak do niej pała nienawiścią,
Obarć się cnotliwą, wolno uwolnioną,
Strukę – (w. 80–)

Tymczasem w naszej sztuce nic takiego się nie dzieje; mowa kończy się wystąpieniem starego gierunka Chalinusa i starego Lysidamusa, a tylko końcowe wiersze ożywiają pożartem, że żona scenę odbyszkie się owo rozpoznanie i Kasina wyjdzie za Eutynikusa.

To już

Takich zajść dyskusja mieszały treści sztuki, a jej prologiem nie było (chyba) prawie w greckim wygrzebie, jasną więc jest rzeczą, że to Plautus w komedji greckiej, widocznie dłuższej (ok. 1000 wers. w. 1006.) pocynił pewne dodatki i dopisał i obwić gwałtowne skreślenia i skróty, w tym celu, by usunąć z sztuki banalny motyw „rozpoznania", wydatnić przedewszystkiem ów nowo rubaszny i wysoko farsowy pierwiastek przebierania, który wraz z wyszukanemi dodatkowemi momentami stanowi u niego efekt końcowy – w przeciwieństwie do greckiej komedji, gdzie – o ile chodzi o samą fabułę – zapewne główny nacisk, ustalonym rozwojem, leżał na Tak obie pacyem motywie rozpoznania. Myślę przeto Plauta było zapewne tendencja oczyszczenia sztuki i podania nieczynnikowi rzymskiej publiczności rzeczy bardzo smakowitego – a dopiero w pewnej mierze, jako wynik tego przedsięwzięcia, w oryginale może nie tak jaskrawo skreślenie tradycyjnego, powtarzały Plautem zapewne za wzór we bardzo w południowej Italji rozpowszechnione (greckie) farsy t. z. „flyaków", albo rodzime italskie i dobrze w Rzymie znane farsy „Atellanskie", gdzie to ów motyw przebierania za kobietę (mężczyzny) wywód takich samych rubasznych (okoliczności) zabawy, bardzo był rozpowszechniony. Również i dalszych miał zmian podobnych na tych postaciach sztuki plautyńskiej, które ów motyw kobiecy, wskazuje na samodzielną robotę Plauta, do tego skreślenia (pomer Plauta) zdaje się również prawa sprawa, o której opowiadała Klemstata, Hymenea (z nią później) powiódł" (to 815):

„ Trochę później, kiedy więcej czasu
Mieć będziemy, pogadamy. Teraz żegnaj! – – – – (v. 815–)

motyw, który u Plauta się zapewne (zupełnie) zanika (bez dalszej dalszej zmian), ale w oryginale greckim zapewne był szerzej rozwinięty, tem więcej, że Hymenea jest prawdopodobnie matką Kasiny.[2] Na (jakie) wrzenie skreślenia i przeróbki wska-

Skoro tej, mej mowie w ogólnych zarysach greckiej prologu, musiał go dla zmienić, odpowiednio do swojej przeróbki.

Tempus jest w. 5 f. 6 f. 476.' (pro. Leo 1897)[1]

Podobnie Kasiny, o której Klemstata, że zapytanie się ... ale ea est tibi," w. 197.)

[1] F. Leo, Die Plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik, Berlin 1897, str. 105–107.

[2] Leo, Plaut. Cant., str. 105.

zuje może również i ten fakt, że motyw zwaleństwa Katiny zamiast u Plauta zupełnie [illegible] świetnie: Po przeprowadzeniu tej ogromnie efektownej sceny może być zrobiono świadomie przeciwną Pardalisku, która tem (wymyślonem) zwaleństwem Katiny Dysidamusa straty, pasuje u Plauta jako motywie o zatarciu tej sprawy mowy niema. Wobec tego jest [illegible] fryzowano- [illegible] jedna
ną uwagą, że to samo zaniedbanie było już w greckim oryginale.

Zasię silnie wśród nowych zarysowanych jest mniemanie, że oparte na [illegible] przeświadczeniu o wyłącznie spokojnym i wyłącznym charakterze greckiej komedyi nowej, że ów farsowy motyw przebieranki został przez Plauta w całości dodany do oryginału greckiego, skąd wypada, że greckim wzorom właściwy motyw zaparowania - czyli że Plautus grecką komedyę „skontaminował," zlepił z jakąś farsą grecką, czy italską. Przyjmowanie jednak tutaj kontaminacyi nie jest konieczne - przynajmniej na pewne udowodnić się nie da - bo najnowsze badania, co zakresu greckiej komedyi prowadzone, zwłaszcza przez F. Leo, F. Skutsch[2] (†1900), F. Sitzler[3] (†1910) & W. Schmid[4] (†1910) i B. Bohn[5] (†1910), wykazały, że w obrębie komedyi nowej, oprócz typu t.z. Menandrowskiego, t.j. opowiadającej, wytwornej i misternie komponowanej sztuki, istniał pewien typ bardzo lekkich i niezbyt bardzo [illegible] nie bardzo wzniosłych sztuk, o silnem zabarwieniu farsowem, skutkiem obfitego przejęcia ze starej komedyi jej swawolnych motywów grotesk- i nabożnych - i że to te pierwiastki obfitował zwłaszcza Diflos, autor greckiego oryginału Panny Młodej, nie było trzeba zatem Plautus owych farsowych efektów przebieranki z tutkae poza tym greckim pierwowzorem. Dodać należy, że po wyłączeniu motywu przebieranki ze sztuki Diflosa nie byłoby tam żadnego innego motywu, któryby mógł na Dysidamusa sprowadzić zasłużoną konsekwencyą karę za niewłaściwe amory.

Co do podobieństwa przebierania (Herakles za Omfale) i o wyprowadzeniu w ten sposób w pole natarczywego amanta (Fauna) opowiada Owidyusz (Fasti II. 303-), który mieści się z Plautem, ani ze starą (greckiej komedyą, ani z farsą italską nie ma nic wspólnego. Wobec tego źródłem (attyckiej) Plautusa i Owidyusza - u którego ta „antiqui fabula plena iocis" okazuje miejscami nawet dosłowne podobieństwa do opisu plautyńskiego - była z pewnością tylko grecka komedya nowa.

Cała więc wszystkie szczegóły kompozycyjne Panny Młodej (Katiny) wskazują najprawdopodobniej nie na kontaminacyą, ale na bardzo świetne skróty i przeróbki, które Plautus w greckiej sztuce poczynił, w dążeniu do własnych celów i do własnego stylu.

Czas pierwszego wystawienia tej sztuki w Rzymie nie znamy. Jeśli byśmy jednak hipotetycznie wzmiankę o Bakchantkach (v. 979-) i wiersz (980) „nam ecastor nunc Bacchae nullae hodie sunt" - „przecież teraz nie kulają już

---

1) Plaut. Forsch.[2], str. 113, Gesch. d. röm. Lit., str. 104
2) M. pod. Rhein. Mus. 55 (1900), str. 272-285.
3) Menander w świetle swych komedyi, Eos XIV (1908), str. 19-50
4) Zwei Bemerkungen zur Technik der Komödie, Rhein. Mus. 65 (1910) str. 441-460
5) M. pod., całość.

zaję mnie również i ten fakt, że motyw zwalczenia Kasiny zamiast u Plauta zupełnie w powietrzu: Po przeprowadzeniu tej ogromnie efektownej sceny między rzekomo śmiertelnie przestraszoną Pardaliską, która tem (zmyślonem) zwalczeniem Kasiny żydzi dalszą stratę, pośmiej u Plauta już zupełnie o zatrzymaniu tej sprawy mowy niema. Widać że jest [F] jedna ugruntowaną rzeczą, że to samo zamiedbanie było jej w greckim oryginale. [F] jedna

Dość silnie uwidaczniony przeprowadzenie jest mniemanie, że oparte na przeciwieństwie przeświadczeniu o wytworzeniu spokojnym i wytwornym charakterze greckiej komedyi nowej, że ów farsowy motyw przebieraniu został przez Plauta w całości dodany do oryginału greckiego, skąd wypadł ów greckim wzorom właściwy motyw zaspokojenia - chyba że Plautus grecką komedyę „skontaminował", zlepił z jakąś farsą grecką, czy włoską. Przyjmowanie jednak tutaj kontaminacyi nie jest konieczne - przynajmniej na pewne udowodnić się nie da - bo najnowsze badania, w zakresie greckiej komedyi prowadzone, zwłaszcza F. Leo's, przez F. Skutscha [2] († 1900), F. Sitzler [3] († 1905), & W. Schmid [4] († 1906) i B. Prehna [5] († 1906), wykazały, że w obrębie komedyi nowej, obok typu (t. z.) menandrowskiego, t. j. spokojnej, wytwornej i z wielką kunsztownie komponowanej sztuki, istniał pewien typ bardzo lekkich i wręcz bardzo (t. z. do brzydoty) swawolnych sztuk, o silnem zabarwieniu farsowem, skutkiem (obfitego użycia) przejęcia ze starej komedyi jej (swawolnych) motywów grotesk(owo)-swawolnych (i nieobyczajnych) - i że to przeniesienie (Panny Młodej) [illegible] [illegible]

Ta to się, że właśnie ów motyw przebierania, mocniejszy za hołdzi, tak obficie znany w starej komedyi (attyckiej), n. p. u Aristofanesa, mógł istnieć również i w komedyi nowej, wskazuje także i fakt, że o wypadnie podobnem przebieraniu (Herakles za Omfale) i o wyprowadzeniu w tem sporób na pole natarczywego amanta (Faun) opowiada Owidyusz (Fasti II. 303-), który pewien nie z Plautem, ani ze starą (komedyą, (attyką) ani z farsą włoską nie ma nic wspólnego. Wspólnem źródłem Plauta i Owidyusza - a którego ta „antiqui fabula plena risu" obfitująca miejscami nawet dosłowne podobieństwa do opisu plautyńskiego - była z pewnością tylko grecka komedya nowa.

Tak więc wszystkie szczegóły kompozycyjne (Panny Młodej) Kasiny wskazują najprawdopodobniej nie na kontaminacyę, ale na bardzo świadome skróty i przeróbki, które Plautus w greckiej sztuce poczynił, w dążeniu do własnych celów i do własnego stylu.

Czas pierwszego wystawienia tej sztuki w Rzymie nie znany. Jeśli (980) byśmy jednak bibliotekowy wzmiankę o Bakchantkach (v. 979-) i wiersz: „nam ecastor nunc Bacchae nullae sunt" - „przecież teraz nie kulają już

---

1) Plaut. Forsch. [2], str. 113, Gesch. d. röm. Lit., str. 104

2) M. pod. Rhein. Mus. 55 (1900), str. 272-285.

3) Menander w świetle swoich komedyi, Eos XIV (1908), str. 19-50

4) Zwei Bemerkungen zur Technik der Komödie", Rhein. Mus. 65 (1910) str. 441-460

5) M. pod., całość.

żadne Bakchantki"; mogł odnieść do swego sławnego poprzednika o Bakchanalje i zmienienia ich w r. 186. To przyjąwszy należało, że sztukę tę wystawił Plautus w tym, lub następnym roku, czyli na krótko przed śmiercią. Objętość miar wierszowych, wskazujące na bardzo niewielką jej długość w tym zakresie, potwierdzałaby (może) pozytywne przypuszczenie.
Sztuka ta cieszyła się wielkiem wzięciem jeszcze od pierwszego przedstawienia jak potwierdza prolog:

"gdy ją grano raz pierwszy, owa mnie cieszyła
wyżej niż inne komedje" . . . . . .

o czem nie mamy prawa powątpiewać, bo w tym czasie, kiedy to prolog pisano, musiała być rzecz świeżutka (tak z tradycyi jak i z urzędowych protokołów) przedstawieniach, które sam prolog, jak (to) jej wspomniano, [illegible] wskazuje (na) (także i) późniejsze przedstawienia sztuki, (jeszcze) (mniej więcej) w jeden generacyj po jej pierwszem przedstawieniu t.j. (na) czas ok. 155 r.
Natomiast nie jest autentyczny F [illegible] (lecz) z napisem (rzymskim) F metalowy pochodzący rzekomo z Pompei,[1] który miał wskazywać na wystawianie tej sztuki jeszcze w okresie rozkwitu tego miasta.
Przy końcu sztuki, w miejscach najbardziej (celnych) znajduje się szereg luk, widocznie skutkiem celowego zniszczenia (w czasie wielkiego średnio..

7.

„Komedja Skrzynkowa" (Cistellaria)

Sztuka ta nazywa się „komedją skrzynkową" od skrzynki - „cistella," w której zawarte były bawidełka porzuconego dziecka, służące do rozpoznania go później. Rzecz dzieje się w Sikjonie. Kupiec z Lemnos, Demifo, owdowiał; zostawszy sam, z dziesięcioletnią córką, żeni się z Farmakuzą, która panuje za dawnej bytności w Sikjonie w czasie igrzysk Dionizyjskich przed 17 laty. Żona ta, wówczas przez Demifona opuszczona, (urodziła) była dziecko, dziewczynkę, porzucić, przy pomocy niewolnika Lampadjona, dodawszy jednak niemowlęciu, celem ewentualnego późniejszego rozpoznania, skrzyneczkę z bawidełkami – a teraz rozpoznała właśnie w Demifonie, ojcu swej dziewczynki. Postanowiła nawet dnia tego dziecka odszukać i pokrzepienie to otrzymał Lampadjo, a córkę (swoją) (swoją), która Demifonowi została po (swojej) zmarłej żonie z Lemnos, (chce) (myśleć) za mąż za sikjońskiego młodzieńca, Alkesimarcha, (jednak) jednak kocha i ma przysłać i ona dziewczynę, imieniem Selenjum, (wziętą od) starej stręczycielki, Melenis. F Kiedy Alkesimarcha zwraca się do matczyniska z swą prośbą córka Demifona, Selenjum, między zostania dawnej Melenis, opuszcza natychmiast dom swego kochanka, który wpada w ostateczną rozpacz, tem więcej, że stara stręczycielka zmusi teraz Selenjum do zostania hetery. W tem rzeczy nagle się zmieniają, bo oto Lampadjo wynalazł kobietę, która rozpoznała swojego rzekomo owo porzucone dziecko:

1) J. L. Klein, Geschichte des Dramas. II. Leipzig 1865, str. 313.

ale myślimy sobie, zdaje się, inna jakaś (córeczka) (córeczka) (córeczka)

Przy pomocy z bawidełkami sługi Merkurego skarży się, że to nie dziecko Safronowe, ale tenże diecichem t.j. zaginioną córkę Melenis i Fanostraty, a tylko dla interesu była przybraną za córkę przez stręczycielkę Melenis; uradowani rodzice przyjmują ją do domu i oddają za żonę Alkesimarchowi, zamiast tamtej, na którą [illegible]. [illegible]

Sztuka ta, wyjąwszy [illegible] i komicznych żywo przypomina typ znanych nam z fragmentów greckich komedyj Menandra i zbliża się bardzo do „płaczliwej" komedyj „Faszy" (p. wyżej str.). Tak jak w tamtej komedyj Plautus usiłował uczynić ciężką atmosferę zapowiedzi humorystycznej przez wprowadzenie żołnierza, tak tutaj analogiczną rolę gra - niewątpliwie dopiero za wyjściu Planda - sama bohaterka sztuki, matrona Alkesimarchus. Jest on tak zakochany, że, zmuszony kilka dni bawić zdala od swej najdroższej, każe niewolnikowi swemu srodze się strajać za to „brak serca" i cenić się lepiej dopiero wtedy, gdy niewolnik, po całej bitwie [illegible] wróci mu to bractwo, by się pomścić za [illegible] i w ten sposób przebłagał swą kochankę" (v. 231-). Za wieść o odejściu Safronowej jemu tkwi poprzeć pasem z rozpaczy, „atmeris tactus toxico - Anima thnisty truciznę". Myśli samobójcze co niemi powstają: Ogląda się za jakiemi śmiercionośnemi narzędziami, za bronią - i niewolnikowi każe dla siebie przynieść konia („przynieść konia", „przynosić pancerz") i „tkwiły z tkwiły mu sztylecików, [illegible] turniejów", a co konieczne wogóle wiemyć nie chce, że coś takiego powiedział: „dixin ego istaec, obsecro?" (v. 273-) Spotkawszy starą Melenis, która mu kochankę zabrała, chce coś bardzo ważnego powiedzieć i zaczyna z wielkiem rozmachem, [illegible] od zaklęć na wszystkich bogów, ale w tym zapale myli mu się [illegible] pokrewieństwie i tak wzywa na pomoc „Junonę córkę Jowisza", „jego stryja Saturna", jego babkę boginię Ops", Junona płacze mu się [illegible] nawet z Jowiszem, a wreszcie utyka nagle, nie wiedząc co chciał powiedzieć wstawia: „quid dicam nescio." W tej chwili jeden z nich mówi mu, co chce mówić: „iam scio" - „już wiem" - i obiecuje stręczycielce Melenis razem z córką naprzód „porąbać", potem „zamordować", a wreszcie „na śmierć zabić", poczem --- ucieka, zapewniając, że „powiedział co chciał": „iam dixi, gnae volui." (v. 312-) W chwili zbliżającego się [illegible] z widoku tego znienawidzonego mu [illegible], jak [illegible] [illegible] [illegible]

mają pewną wierzchnią rolę komiczną, a to przez skarykaturowanie wzniosłych i tragicznych nastrojów macierzyńskich zakochanego, która to postać w komedyach plautyńskich, w myśl zdrowego pojęcia o komicznej naiwności, zawsze tylko w komicznem, czy tragikomicznem ujęciu występuje. Być może, że w owej wielkiej, 600 wierszowej luce znajdowały się jeszcze inne komiczne sceny i że grał tu pewną humorystyczną rolę jakiś starzec, zapewne ojciec Alkestimarcha, zabierający się do Letery Gimnazjum (który Selenjum na odchodnem Alkestimarchowi polecał do pilnowania domu) - jak na to wskazywałby zachowany frg. III. (v. 305-), gdzie Gimnazjum instygnuje starego, radząc Lena matka Letery Gimn. się na przedstawia znany już typ czynnej stręczycielki, tu jednak zrazu widzimy o tyle, że występuje ona w pierwszej scenie sztuki jakgdyby rzeczniczka, czy obrończyni swego zawodu wobec złośliwych matron „summo genere gnatae" i na obronę swego zresztą podaje ów po wszystkie czasy równie chlepany, jak fatalny powód t.j. ubóstwo i brak środków do życia. Powiada to skarżąc się tutaj jednej jedynej, której komedyja z zamiłowaniem takim starym babom przypisuje t.j. przez gadulstwo tekst i wielką skłonność do butelki, co jej mówi później narzuc: „multilogia et multibiba anus - dużo mówiąca i dużo pijąca babina".

Z pomiędzy dwu, występujących tutaj dziewcząt Letera Gimnazjum przedstawia ów (przeważający w komedyi nowej) typ dziewczyn, wyrachowanych i z wielkiego ale chciwego umysłu wyrosłych kurtyzan - a jej przeciwstawiona jest Selenjum, która, choć przerażona również na Letery, gorąco i serdecznie kocha Alkestimarcha dając uczuciom swym nieograniczone (plautyńskie) i szczere rzewny wyraz. (v. 1-117) Jej miłość autor nie karykaturuje wcale tak, jak to uczynił z zakochaniem Alkestimarcha, ale przeciwnie jak wobec szczerych uczuć natchnionej Filenjum w „Komedyi Ośliej" (p. wyżej str.), zachowuje się tutaj z pewną, jakgdyby uwarunkowaną wyrażającą rezerwą. Zresztą to, co prawda, nierozdzielny z głębszą tendencyjną sztuki plautyńskich, obliczonych przedewszystkiem na efekt komiczny, nie szczędzący - i dlatego tak od całości odbija.

Ekspozycja trzeciej odbywa się w dosyć szczególny sposób: Wskazuje wprawdzie najpierw pierwsza scena, stanowiąca zarazem obrazek z życia Letery, t.j. rozmowa między Alkestimarchem Letery Gimnazjum a przerażoną na Letery Selenjum przy tem, i Leną t.j. stręczycielką; niektóre szczegóły dotyczące treści sztuki dodaje następnie w monologu sama Lena, matka Letery Gimnazjum, co stanowi jakgdyby pewnego rodzaju (pierwszy) prolog; wreszcie po niej, z wstrząsającym protrzepieniem wystąpuje bóstwo auxilium - Pomoc. Prolog ten należy zatem do owej znanej kategorji prologów mówionych w ich postaci allegorycznej i niema wątpliwości, że postać tę przejął Plautus z greckiego oryginału, gdzie nosiła ona może miano Bogdena. ~~tak jak n.p. "Ajaxa" - Nieznanego w jednej z nowo znalezionych sztuk~~ (Hegemona (Przywódcy))

Syncrasis Selenji zapewne to, że Selenjum nie ma skłonności do kobiecej rozwiązłości.

Zaraz tam nie wiele ale się dowiedzieć o konstrukcji tej komedji, a to głównie powodu owego znacznego uszkodzenia tekstu, które uniemożliwia nam dokładne poznanie całego przebiegu akcji. Należy jednak podkreślić, że akcja ta zawiodła rozgrywała się krótszy, skoro nawet sam epilog, Demifo dopiero na 2 wiersze przed końcem sztuki odzywa się, z wyrzutem, za sfyzowanych po winach", o kwaterowaniu i rozporządzaniu córki. Domyślić się zaś tylko można z tego ustępu, że zakończenie fabuły polegało na małżeństwie tejże córki z Alkesimarchem, ale tego komedja plautyńska już nie daje. Epilog, zwrócony do widzów, zdaje się zupełnie zbędnym odejściem wszystkich aktorów ze sceny objaśnia ich całkiem poprostu:

„ Wy, widzowie, nie czekajcie, by oni tu wyszli:
Nikt nie wyjdzie: całą sprawę załatwią już w domu!"

Zupełnie tak samo, jak w „Pannie młodej" gdzie Plautus odsyła całe rozprowadzenie, przenosząc zakończenie sztuki „wstecz za scenę; dlatego „do domu" t.j. też i tutaj zapewne mamy do czynienia nie z żadną przeróbką sztuki w epoce poplautyńskiej - choć i to nie jest wykluczone - ale z typowym plautyńskim skrótem zastosowanym do mało zajmujących, stereotypowych scen i tak już dość nudnej greckiej sztuki.

Partyj śpiewanych jest i w tej sztuce dużo dużo, w scenach, w których efekty grają rolę. Tak n.p. pierwszy występ zakochanego Alkesimarcha (w 203 -) jest liryczną monodją (w metrum anapestycznem), podobnie jak i występ starszej, Haliski (w 671-), która zgubiła tę cenną, porcelanową jej spiżarnię i smutna jej rozpacz, jest jednym wielkim lamentem w anapestach, kretykach i bakchijach. Charakterystyczną jest rzeczą, że Halisko, smutnej zgubionej skarbonki, zwraca się różnie i do widzów, podobnie jak Eukljo w „Aulularji", lamentujący po zagrzebieniu skarbu, który publicznie wprost o współczucie w krzywdzie poszukuje (p. wyżej str.).

Nie wiadomo, kiedy Plautus tę sztukę wystawił, ale dużą sprzeczność wskazówek znamy w kwestyach poruszanych, różnego pochodzenia, gdzie się pod adresem widzów życzenia szczęśliwego zakończenia wojny z Punijczykami.
Podsuwa to myślenie na toczącą się wojnę - oczywiście drugą punicką - a wskazuje raz na czas przed jej końcem; pewność zwycięstwa z tych życzeń bijąca wskazywałaby może na czas tuż przed pokojem 202.

Wysnuwanie zaś pewnych wniosków z tego, że treść tej sztuki podobna jest do fabuły innej komedji Plauta p.t. „Epidikus"; że więc wystawienie jednego po drugiej, wydaje się co najmniej wątpliwe, bo podobieństwo treści nie wchodzi bynajmniej na bliskość chronologiczną, a zresztą chyba autor, dążący do urozmaicenia, strzegł się, podobne sztuki nie długo po sobie wystawiał; a wreszcie, choćby nawet było to, że względem na dyspozycję [illegible], to odbarczałoby to tylko na stan wiedzy o greckiego pisarza, a nie o Plauta, który pomysłu cudzych fabuł nie stwarzał.

Tytuła greckiej sztuki, którą Plautus tu opracował przerobił nie znamy, ale możemy na pewno stwierdzić, że była to [illegible] komedja (o której, bo mijając nie [illegible] tej sztuki, zachowane nieoryginalne fragmenty wydają podobne motywy o porwanych i odzyskanych dzieciach), bo wśród dawniejszych jego fragmentów, zachowanych bez oznaczenia sztuki, z której pochodzą, znajduje się jeden (Frg. Inc. 558 R.), odnoszący się do Plauta tłumaczony, zaczerpnięty w „Listellarji" (w w. 29-). Jest to opis przyszłego spotkania i poznania się Selenipa z Alkesimarchą przy uroczystościach Dionizyjskich: dziewczyna opowiada:

„ - - - - - - - - - - Διονυσίων μὲν ἦν
πομπή - - - - - - - - - - - - - -
ὁ δέ μ' ἠκολούθησεν μέχρι τοῦ πρὸς τὴν θύραν·
ἔπειτα φοιτῶν καὶ κολακεύων ἐμέ τε καὶ
τὴν μητέρ' ἔγνω μ'. - - - - - - - - "

„ - - - - - - - - - - - per Dionysia
mater pompam me spectatum duxit. dum redeo domum,
conspicillo consecutust clanculum me usque ad fores.
inde in amicitiam insinuavit cum matre et mecum simul
blanditiis muneribus, donis. - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - w czasie dionizyjów
Poszłam z matką ujrzeć przebiór. Gdy wracam do domu,
On szedł za nią, podpatrując, chytrzeńcu aż pod bramę.
Potem zdobył sobie ujął matkę i mnie wpierw
Pochlebstwami, prezentami, darami. - - - - - - - "

Z tego widać wszelako, że Plautus zdobył to, jak mniemam stawiętnych słowa (Menandra wyrażenie subtelne) ἔγνω μέ - „poznał mnie" (w sensie seksualnym), wyraził jemu cyklicznej. (a 301 : 352 Lindsay)

Powiedział jeden z późniejszych pisarzy rzymskich (Festus, Veltnjże jeden fragment z tej sztuki plautyńskiej (Cf. w. 408) dwa razy, mówi: Plautus in Syl[", gdzie też Plautus in Syri[" (tekst zepsuty) t. z. prawdopodobnie „Plautus in Syra" lub „in Syro", przeto przypuszczam, że komedja skrzynkowa „Trzecia młoda" Listellaria, podobnie jak Festus wiedziała takie i inny tytuł, t.j: „Syra", lub „Syrus";

jako tłumaczenie ewentualnego Menandrowskiego tytułu Cúça lub Cúçoc. W pierwszym wypadku byłoby to może imię stręczycielki (Lena), mającej Gimnazjum, występującej w Planta bez imienia – imię „Syra ann. spo tylu ri rentę dość często – w drugim zaś imię pierwotne niewolnika, grającego rozstrzygającą rolę przy rozpoznaniu, a występującego dziś pod imieniem Sawpadio. Użycie zdrobnienia w żeńskiej imienia niewolnika „Syrus" potwierdza dobitny sam Terencjusz, u którego na 6 komedyj w dwóch to imię spotykamy, a na możliwość takiego tytułu komedyi wskazuje wiadomość o tłumaczeniu Apollodora z Karystu z t. Cúçoc (K. II. 226); ~~Ktoś sam spo sób jeden z komedyj Liwiusza tłumaczenia nazywała ją „Lydus" od~~ imienia niewolnika, bardzo często spotykanego w greckiej komedyi jak to potwierdza Cicero: „Quis unquam Graecus comoediam scripsit, in qua servus primarium partium non Lydus esset?" F „Histellaria" nazywała się zatem pierwotnie być może „Syrus", analogicznie jak n.p. inne komedje Planta n.p. „Epidicus", „Pseudolus" od imienia niewolnika, a później dopiero, wraz ze zmianą imienia Syrus na Sampadio – z powodów zresztą nie znanych – otrzymała dzisiejszą nazwę w imię w stylu typowych tytułów rzymskich komedyj). –

(Zresztą, brak na takie zmianę mógł wpływać uwaga: „semper nomina comicorum servorum ... a nostrum ducit indicia ut Mysis, Syrus" (Ad Amb. v. 226 p. 96 H.)

F (Pro Flacco 65)

8.

„Kurkuljo" (Curculio)

Imię
(Curculio – wołek, robak niszczący zboże, tutaj pasorzyta, grającego tu główną rolę. Rzecz dzieje się w Epidaurus, tu obok stawnej świątyni Zbawiciela. Młody Fedromus rozkocha się w dziewczynie imieniem Planesium, która znajduje się (jako służąca, mieszkanka nałożnica) w rękach stręczyciela Kappadoksa. Fedromus tylko ukradkiem może się widywać z ukochaną, korzystając z tego, że Kappadox jest chory na śledzionę, nerki, płuca, serce i wszystkie wogóle wnętrzności, ale nie ma naturalnie pieniędzy na wykupno dziewczyny. Wysyła więc pasorzyta Kurkuljona do swego przyjaciela, do miasta Karji z prośbą o pożyczenie pieniędzy, ale Kurkuljo wraca z niczem, bo przyjaciel Fedromusa, tak samo jak i on sam cierpi na stały brak pieniędzy. Natomiast trafi dalej, że Kurkuljo spotyka bogatego oficera Terapontigonusa Plataginskiego, który właśnie kupuje od Kappadoksa Planesium za trzydzieści min i rentę, dzięki mu, ma mu obecnie dostarczyć przez swego bankiera w Epidaurus, Cykona. Po wypiciu wyciągnął sprytny Kurkuljo z oficera przy obiedzie, ~~na~~ a kiedy Terapontigonus pod wpływem wina zasnął, Kurkuljo zabiera mu jego sygnet i chytrością się wymyka. Następnie, wyposażony przez wynalazcę od Fedromusa przyrządzonego obiegu wosku wraca wreszcie tylko, przybywa do dalszego dzieła: Dzięki sygnetu oficera fałszuje jego list do bankiera Cykona i każe mu wypłacić (Kappa-
(renty pieniędzy)

paradoxowi, a od którego, jako rzekomy wynalazcę i petronomocnik Tera-
pontigonusa odbiera Teras Plauzjum, oczywiście dla Fedromusa. Na to
przybywa właśnie oficer, ale po to tylko, by się w bezsilnej swej złości obwie-
dzieć, jak sprytnie został oszukany. Domyśla się, że to Kurkulio tak go
okpił, szuka go i wreszcie znajduje - ale w tej chwili właśnie, przy pomocy
pierścienia
~~niewidzialności~~ otrzymuje się, że Plauzjum jest wolno urodzoną i siostrą sam
go Terapontigonusa, którą przed laty, za czasu uroczystości dionizyjskich,
kilku pirwat jako małą dziewczynkę i później sprzedał w niewolę stręczy-
cielowi Kappadoxowi. Wobec tego oficer odstępuje swą siostrę za żonę Fedro-
musowi, a wszystko krupi się na znienawidzonym Kappadoxie, który
według prawa musi oddalać wszystkie przeszłe, wszelkie za Plauzjum, skoro
okazało się, że nie jest ona niewolnicą, ale wolno urodzoną. Gdy się
Kappadox ociąga Terapontigonus grozi mu swemi olbrzymiemi pięściami
i stręczyciel kapitułuje.

Słusznie powiedziano, że Fedromus i Plauzjum, tak jak w tej sztuce wy-
stępują, przedstawiają pierwszy raz w rzymskiej literaturze zgrabnie parę
kochanków, a schadzka ich w nocy, przy blasku pochodni obok świątyni
Eskulapa, stanowiąca sama powieść sztuki i część to (bardzo ożywione
sceny wierszowe, na bezprzytomnie słodko urokliwe (głównej swej części) Plau- [1] prawie ro-
zji, [illegible] mantycznego
przy pomocy dwóch środków: z jednej strony zrobić Fedromusa - jak zwy-
kle młodzieńców zakochanych w komedjach - śmiesznie tkliwym
i czułym, a z drugiej strony obok tej zakochanej pary postawić rubasz-
nego niewolnika Palinurusa, który wszystkie wyznania zakochanych ko-
mentarzami opatruje:

I tak, gdy Fedromus, zarazem wszystkich kochanków komedji, [illegible]
obficie zakochany, ulegając torturom Wenery, Kupida i Amora, stoi
przed drzwiami kochanki i w przerwaniu swem [illegible] wita, jakgdyby
istotę: „salve! salutistin?" - „więc witajcie, jakie zdrowie?" - niewolnik
złośliwie kontynuuje:

„- - - - - - - - - Drzwiczki najzaszczytniejsze!
Czyście wczoraj nie miały --- febry, lub przedwczoraj?
Czyście wczoraj zjadły obiad? - - -

wywołując przez to obrażenie niewolnicy, że tak kochane drzwi śmie obra-
żać (v. 16-).

Gdy Fedromus rozpływa się nad tem, że jego kochanka jest dla niego
tak czysta jak siostra i że jedynie tylko pocałunków zażąda, Palinurus
~~do~~powiada rubasznie:

„Qui e mea melena ese volt, fraugit mecum:
Qui volt cubare, faudit saltum savis!" (v. 1-)

Czułą rozmowę kochanków przerywa ~~niecierpliwie~~ bezceremonjalnem przy-
pomnieniem, że ~~jutro~~ mogliby się pobrać, bo już wnet świtać będzie (v. 1-1.
przedrzeźnia, zuchwale szczebiot pięknej Plauzjum ~~za co~~ od Fedromusa
i otrzymuje za to

~~Argument~~ z miejsca parę tęgich kolistów (v. 190-) - co) tym razem mniej trafnie
do sentymentalnego nastroju - a gdy ho odejściu kochanki Faidrowus że
Zapisał oratorowi ~~ostatni~~ jako wzorowy kochanek F (opuszczony!
drugą wyjątkowo wymagającą ~~wymagającą~~ ~~wymagającą~~ F wyjątkowo
Talimenus F wyjaśniając ~~wyjaśniając~~ to on właściwie (--- obiły i ~~ją~~ ~~ją~~) F nie
~~wyjaśniając~~, że, ~~[illegible]~~ (v. 214-). F nie polgnie,

W ten sposób Plautus, nie chcąc w tej komedii ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ (choć wątku
~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~, ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ na serio ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~

Fedrusus była niewdzięczna: „co myślisz, gdybym tak ci pod drzwiami
śpiewała serenadę?", na co ten odpowiada: „jeśli ci się podoba,
to ja nie mam nic przeciw temu":

„Ph. Quid si adsim tibi cantans ante ostium?
Pa. Si libet, nugae istuc, nugae sunt." (w. 145-).

Brzmi ta fraza tym zapewne bliższa współczesnego mimu greckiego, kwitnącego głównie w Aleksandrii, w Egipcie, gdzie materiał medialny takie „serenady", śpiewane przez mężczyzn pod drzwiami kochanki (happyus z Sekstusa, i „śpiewanej wieczorowej piosenki", śpiewanej pod drzwiami kochanki (happyus z Oxyrynchos) ~~Długa sol Plautowa do tego wniosku utwierdzić powinna zapewne myśl, że [illegible] [illegible] [illegible]

Inną cechą, (kuntaterią która) w (arcie) wszystkich komedjach Plauta wybitniej się razy. F kasarnytów
rzuca, jest to, że ci nawet kuchmistrzowie ojcowie tutaj są bez takiego bardzo dowcipni
i szczególnie chętnie się popisują swą wiedzą sztuczną. Tak też i Kurkulijo,
przytaczając nas dosyć (powrotnie) przysłowie: „ubi mores dicas peiores ane F w komedji
feram meam" - „gdzie kobiety bywają gorsze niż jestem" (v. 592 pod. fr.
Filem. 109 K.), powiada z rezerwą miną: „antiquum proverbium audivi
scriptores in tragoedia" - „wiem, że jakieś takie stare powiedzenie w tragedji" (v. 591).

Doskonale scharakteryzowanym jest (żołnierz), świata pogromca, Terapontigonus Platagidorus - o nazwie wyraźnie
zapożyczonej z greckiego i drugiemu nazwisku,
(Lykona) w metaforach bardzo (z podobnymi) całe stery tabliczki" (v. 410) - który
według mojej wprawdzie, ale zupełnie we właściwym (żołnierskim) stylu w krótkiej
opowieści Kurkulijona wtajemnicza nas nawet postawić sobie stały wzór na
pamięć dwudziestu zdobywanych w bitwach, gdzie w pewnym 20 okolicach
Persów, Partagonów, Indyjów, Arabów, Kasów, Kretańców, Syrów, dalej
Rodyjs, Lycjs, Peredyjs i Perbibersjs, Centauromachjs, Klarasjs - Uwumanjs, Ly-
bjs całą, całą Kontrebromjs - wogóle potomu wymyślonych nazwisk świata. Przy
(jakich) wybieraniu tych krajów i krain pasuje (wskazuje), jak widać, trochę się pomyliło; zrobił kraj z (nazwiska) nazwisk centaurów, a w końcu
zamyka wymyślone i tworzy krainę takie jak Peredyja - „kraj przejechania"
i Perbibersja - „kraj przepicia". ~~Głowaczowi chodzi na myśli~~ Jest bowiem
(Głowaczowi) zatem dla tego rzekomego świata, bardziej to jego opowiadanie służy sobie
z niego i kucharz tylko i (stręczyciel) Kappadox, nic sobie nie robiąc z jego
zamyślonej nagle i brzemiennego pauzowa.

Wierny jest też i kucharz, co krótkiej scenie nazwiskowany typ owych
„żartujących kucharzy" (σκωπτικοὶ μάγειροι) z greckiej komedji, który np.
stręczycielowi Kappadoxowi, lecącemu się na swą chorobę tzw. inkubację
w świątyni (Eskulapa), wykłada jego sen i radzi, żeby raczej pomodlił się do
świątyni Jowisza, (boga) u którego (niego) ten tyle razy (krzywo) przysięgał - co zapewne jest
żartem własnym Plauta, (gdyż) (nowa) (tu) o Jowiszu Kapitolińskim. Na to stręczyciel, (odwracający się do zdrowszej strony kucharza)
odpowiada cynicznie, że gdyby wszyscy krzywoprzysięzcy chcieli odbyć inkubację w tej świątyni, tamy miejsca nie starczyło" (v. 266-)

Wiele komizmu jest w postaci Leony, starej (służącej) służącej, która umie

pięknej Plancyjusz, a odznacza się tak żywiołowym poczuciem do Bachusa
że zapach wina [illegible] ją z najlepszego humoru. Na ogół powtarzać: Ex uno multibiba
atque malobiba - jak mówi Fedromus. Na to odbiera się, że tylko wino trafia
do serca Leony i chcąc wzbudzić otwarcie drzwi do swojej Plancyjusz bez in-
tencja, by nie zwrócić niczyjej uwagi, chwyta się genialnego sposobu. Z głową,
pełną wina stoję w nocy pod drzwiami [illegible] i obraża je wiersze słowie:
Zapach wina się rozchodzi, a stara Leona w tej chwili się zrywa pośpiesznie, jakby
hermafrodyta, drzwi otwiera i jakże za rozkosznym zapachem aż do głowy wina,
który jej wręcza Fedromus, uciekający, że drzwi otwarte. Leona [illegible] adoruje
przy tej okazji cudze pieśni do wina, stanowiąca jedną z najwykwintniejszych postaci li-
rycznych tej sztuki. (v. 96-).

Bez analogii na razie jest pomysł wprowadzenia na scenę (po v. 460)
Chorągwi, t.j. swego przełożonego, który wręczałby, wzgardzającym przedsta-
wieniem, względnie kierownictwu trupy teatralnej wymyślony kostium. Za-
miast [illegible] iluzję sceniczną, wprowadza go Plautus tutaj pod
pozorem, że zdenerwowa Kurkulijonowa dowcip do tej miary, iż nawet on obawia
się, by nie nie przepadły te tam nawiązania wymyślone kostiumy; przy tej
sposobności (widocznie ze względu na to, iż szukał on by wszelkie swego pozycji)
zgromadza widzów, gdzie zwraca kogo zwalczać w Rzymie (v. 461-)

(i daje znowu - podobnie jak wyżej sam Kurkuljo a w Jeńcach pasożyt - zajmujący obsadę) niemal.

z czysto wymuskiego życia, wraz ze nieregularnością i śmiałością stosowania - bo też ta sztuka wogóle nadmiernej jasno wytłumaczyć nam motywów, z jakiej zachowywał się Plautus wobec swoich wzorców, ilekroć chciał czysto wymuski koloryt wprowadzić dla zwiększenia publiczności.

Ze względu na tę samą publiczność wymuskiej konwencji Plautus lub przeniósł do tej sztuce niektóre nieregóły czysto greckie. Tak n.p. w wygnaniu greckim nieco działa się zapewne w nadziei obietnicy świętych Eskulapa, a Kurkuljo pasożyt wystany był po pieniądze do samego miasta. To niezrozumiałe dla wymuskich widzów stosunki i nieregóły zmienił Plautus radykalnie, kazawszy Kurkuljonowi udać się do całkiem innego miasta, którego nazwę (poprostu) zmyślił, wymyślając je „Caria" (v. 206).

Ekspozycja odbywa się w pierwszych trzech scenach, głównie zaś w pierwszej, w rozmowie między Feldrumnem a jego niewolnikiem. Rozmowa ta jest tylko to wprowadzenie by widzów zaznajomić z sytuacją, bo to co Feldrumn niewolnikowi opowiada, o swojej miłości, o tem, że dom obok to jest dom obywatela, gdzie mieszka Planezjum i t.p. nie jest dla spytnego sługi żadną nowością; to też, gdy mu wchwaliwszy świętego Eskulapa (co jest oczywiście dla publiczności przeznaczone) otwarcie: „Hoc locus lepsi famum est", F niewolnik odpowiada najprościej: „plus iam anno scio" - „wiem o tem przeszło od roku" (v. 14.). Sztuka ta jednakowoż tracący się „warpo nowicem"; wobec tego, że w Plauta sztuki z takiem zakończeniem, jak n.p. omówione już: „Jeńcy", „Panna wtoda", „Komedja o garnku" (z przed przerwą tu sztuki), mają osobny budżet, wyjaśniający sytuację, pewno bowiem był krótkie tutaj w Kotaj, ale później rozgniewał. nie jest to nieraz nadzwyczajnym zbiegiem faktów, że n.p. w komedji „Garnek" z całego otoczenia dwie wierne. n.p. < > tudzież fakt że

Zresztą spotykamy w kompozycji bardzo wiele sztuk jak ... w sztuce niema wyjaśnienia, jakim sposobem oficer dowiaduje się, że to Kurkuljo go oszukał i że jego właśnie trzeba prześladować. najprawdopodobniej do domu stał i do wyszukania Kurkuljona swój w pierwotnej fabule ten nieboże, że Kurkuljo nic nie jadł dzisiaj, ale w naszej sztuce niema o tem mowy i w v. 583 Oficer nagle, nie stąd nie z owąd woła: „Kurkuljo mnie wywiódł w pole!" - „Curculio fecit te verba mihi decipit!". Planezjum z początku studzi nic o tem nie wie, że że i inne drobniejsze sztuki nie mogą tym prędzej być dowodem „kontaminacji", jak tego chcą niektórzy uczeni, ale stają one raczej w związku z rozstrzygającą kwestyą, bo ona tylko

V.p. Kakridis, m. prod. str. 24-25.

[jakiś z zawiązanie z przeciwieństwem (np. pomyślnym i szczęśliwem zakończeniem.)]

[F, ze względu na konieczność zaznajomienia widzów z ... uprzedzają.]

[Oficer ją kupuje]

„Komedji Skrzynkowej"

729 wierszy, [illegible] jest o przeszło 50 wierszy krótsza nawet od Cistellarji, w której przecież brak około 600 wierszy. Jeżeli zwrócimy nadto, że sztuka ta mieści przeszło [illegible] następnej, mniej], to [illegible] przypuścić, że [illegible] mniej. [illegible]

[illegible] – bibliarza:

„[illegible]

[illegible]

(35.7.2.) –

ustawa [illegible] obywateli [illegible]

I my na to: Nuż je Tamać, żeby co nie znajdywał."

9.

„Epidikus" (Arbitrus)

Rzecz dzieje się w Atenach. Stratippokles, syn wdowca, Perifanesa, zakochany był w hetmistce, imieniem Akropolistis, a nie mając pieniędzy na wykupienie jej od stręczyciela, w obawie swego ojczyma na wojnę tebańską oddaje całą sprawę Epidikusowi, wiernemu niewolnikowi. Sprytny sługa, chociaż się młodemu panu jak najlepiej przysłużyć, skłamał starego Perifanesa do wykupienia owej hetmistki i wzięcia jej do swój dom, wmówiwszy w Tetrowiecznego ojczulka, że jest to jego własna córka naturalna, której matka, imieniem Filippa, Perifanes poznał był dawniej, gdzieś za granicą, a obecnie stracił z oczu. Wszystko poszłoby dobrze – ustałaby skończyła się wojna z Tebami i panicz wróciłby do domu – ale cóż za przykra niespodzianka dla Epidikusa, gdy się dowiaduje, że młodzieniec nie chce już nawet słyszeć o pięknej Akropolistis, bo „pod kurtką" przywiózł sobie nową miłość, krasnąś tebańską, za którą jednakże musiał zapłacić 40 min, wziętych na olbrzymi procent u bibliarza. Że zaś muszą panicz Epidikus i o te pieniądze jakoś się wystarać, naturalnie przez nowe oszukanie starego. Zmyśla więc znów bajkę i dowmuje, że ta córka to przed ojcem Stratippokles, jako że jest po nim zakochany w pewnej hetmistce i zamierza się nawet za wielkie pieniądze od jej pana

[illegible] jak zaoti- [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [

[illegible]

„ - - -

[illegible] klasycznie [illegible]

[illegible] przed sobą rezultat reżyserskich przeróbek,[1] w zastosowaniu do późniejszych przedstawień. Niecierpliwa publiczność przynosiła nie lubiała mi [illegible] domyślać, [illegible] zanim [illegible] stawał się tem samem mniej potrzebny i pozbawiał coraz obszerniej do jak największego skrócenia [illegible].

Ale ta amputacja, dokonana przez popularnego reżysera nie [illegible] jemu współczesnego; my dziś możemy z większem prawdopodobieństwem [illegible] przez porównanie [illegible] z treścią komedji Menandra p.t. Περικειρομένη – „Wieśniak", z której znaleziono niedawno dość pokaźny fragment, przywiezionym [illegible] tymczasem [illegible] (tworzone w 2) [illegible] (po 1902) [illegible] to [illegible] prawdopodobnie od II. wojny [illegible] związku najwyżej [illegible] krewnymi 4. stopnia, a małżeństwa między bliższymi krewnymi uchwalony za zwyczaj niegrzeczne (nefariae et incestae nuptiae).[3]

---

1) A. Zingerle, Die Volksausgabe des Plautinischen Epidicus, Neue Jahrb. 111 (1875), str. 194-200

2) K. Sziatko, Der Inhalt des Georgos von Menander, Rhein. Mus. 54 (1899) str. 497-525; 55 (1900), str. 104-111

3) Marquardt-Mau, Das Privatleben der Römer, (Leipzig I²) 1886, str. 30-31; Th. Mommsen, Römisches Strafrecht, Leipzig 1899, str. 682-683.

Tak więc, pomimo dość niezwykłej, jak na Plauta, i raczej attyckiej subtelności, widocznej w budowie sceny tworzenia (v. 648-) misobry Strattis pokłócona a Telestis [illegible] wymysłko pomawia za tem, że podobnie, jak to było zamierzone, a może i dochodzi do skutku w „Kwiecistej" Men-

[illegible]

Domysły co do czasu wystawienia sztuki przez Plauta opierają się na urywku od w. 222, gdzie jest mowa o zbytkownych strojach kobiecych, o nowych modach, co rok się zmieniających i dowcipnym wyliczaniu najrozmaitszych, [illegible] nazw sukni: Amiculus

Ephidikus

A ubrana, [illegible] w złotach, strój nowy, wspaniały!

Parfanes

Jakże była ubrana? Marie jak królowa?

[illegible]

Nie, w suknię „okiennową" - jak to one mówią.

[illegible]

[illegible] okna były na niej?

Ephidikus

Cóż to tak dziwnego?
Gdy wiele z nich ma całe folwarki na sobie?
Jeśli kto ma podatek zapłacić: nie może,
Abędzie mieli podatek największy się znajdzie.
Co rok to nowe nazwy dla sukni znajdują:
„Rzadko tkana", „gęsto tkana", „płócienko niebieskie",
„Rozetka z falbankami", „jatka", „szafranowa"
„Narzutka", lub „podrzutka", „mantylka z frendzlami"
„Królewska", lub „zawijaska", „falista", „z piórami"
„Pochowana" — głupstwicana, bo to głupstwa same!
I w konia imię wiązgły!

[illegible]

skarbie

- co jest wielce prawdopodobne,

para

„Siostrami"

Sosikles

gnębi

mają;

(również)

„epidikusa"

10.

„Bracia" (Menaechmi)

Menechmowie, a właściwie Menechmus i Sosikles są to dwaj bliźniacy, synowie pewnego syrakuzańskiego kupca tak podobni do siebie, że ich nawet rodzona matka nieraz poprzestać nie mogła. Pewnego razu wybrał się ich ojciec w celach kupieckich do Tarentu i wziął ze sobą małego Menechma; tutaj, w ogromnej stolicy, bo właśnie były w Tarencie jakieś wielkie igrzyska, chłopiec zaginął bez śladu. Ojciec umarł z żalu po kilku dniach, a dziadek, na pamiątkę zaginionego dał Sosiklesowi imię Menechmus. Tymczasem tamten zaginiony Menechmus I ujęty, zabrał go nieznajomy kupiec do Epidamnos, zadopiero wrócił grzecznym skradkobiercą i nazwał Menechmowi I. więc nicile się powodzi: Ożenił się, a nadto kocha się ~~nieszczęście~~ w heterze Erotjum, która tuż naprzeciw jego domu mieszka; właśnie w tej chwili, kiedy sztuka się rozpoczyna, wymawia jej kilkoma miłymi słowami, ubierając swoje uczucie w żarty, na które obiecuje przyjść niebawem, po załatwieniu pilnych

Z jego rąk

sprawy [illegible] wraz ze swym niezdatnym pasierbem Peri-kulusem Eurialkę.
Trotjum [illegible] zaraz wysyła do miasta na zakupno swego niewolnika, który
[illegible] na nazwisko Cylindrus (l.z. wałek do ciasta). Trafnie kiedy kucharz
z miasta wraca, spotyka przed domem Menechma II, który, dopiero co przy-
był do [illegible] w poszukiwaniu za swym zaginionym bratem po wy-
ściach najbliższych miastach, (...). Cylindrus bierze owy widzie Menechma II.
za zwanego sobie dobrze Menechma I z przeszłości i zaniepokojony, że on
już na wstępie przybycia, a tu jeszcze nic nie gotowe, zaczyna się usprawiedli-
wiać. Menechmus II. nic nie rupetnie, o co chodzi, tem więcej, że kucharz za-
miast mu odpowiadać o winie, o przyjaciółce, o pasierbicie - i myśli, że ten
oberwieła zwariował. Na to samo myśli i Cylindrus, bo bierze ani na chwilę
nie wątpi, że ma przed sobą oszalałego swojej pani. Menechmus II. (zaczyna
w końcu mieć) [illegible] Trotjum Menechmusem że dostał się w miasto
(zaczarowanych) i rafinowanych jakichś czarów, bo przecie skądże inaczej
mógłby człowiek ten znać jego imię - gdy wtem dnieje się nowa scena:
z domu wychodzi Trotjum i zwraca się do Menechma II, który jest pierwszy
raz w życiu widzi, jak do dawnego znajomego i prosi cnule, by wrócił
na gotowe już wieczerzę. Menechmus II. najpierw zdziwiona się na wszystko, że jej
nie zna, ale gdy ta bierze wszystko za żart i dalej nalega, ostatecznie decy-
duje się na dobrą, a bezpłatną zabawę, odsyła niewolnika do gospody, a sam
idzie do Trotjum, już umyślnie przytaczając jej na wszystko i udając dawnego
znajomego. Rolę swoją gra rupetnie dobrze, bierze nawet od Trotjum owy
[illegible] i [illegible], mamy tamtego Menechma, które Trotjum zwraca na
wasze całe dotychczasowe [illegible] i [illegible] - i wychodzi urażony, że to
przecie nie [illegible] miasto ten Epidamnus, gdzie wtrwich masę się zadarmo
najeść, napić, zabawić i jeszcze go w kaszu obdarują. Nieporozumienia
i przykre zawikłania potęgują się coraz więcej, bo wszyscy mają Me-
nechma II. za tamtego, którego jedynie znają, a który tymczasem ciągle jeszcze
zajęty jest na innych jakichś [illegible] sprawach. Tymczasem, że- po raz
nikulus, widząc Menechma II. wychodzącego od Trotjum po uczcie, sądzi
naturalnie, że to jego patron i rozczarowany, że zmiast on zjeść obiad bez niego,
denuncjuje całą [illegible] żonie Menechma I. Szarpaninę niedoszłej wpada z wy-
rzutami na męża swego, wtrącie wracającego z miasta, a ten - co zrozumiałe
chce się przynajmniej do skrzadzenia sobie, chwil z drugiej strony nie może się
przynajmniej do pobicia w uczcie, na której nie był. Wyrzucony za drzwi przez
żonę, z rozstrzęsieniem, by się bez winy nie pokazywał, idzie znów Trotjum
o zwrot darowanej szaty i tu dowiaduje się, że przecie dopiero uczcie ma
się tylko zobaczyć, ale i naoglądać. Kiedy Trotjum zdumiony mówi,
że [illegible] zakazuje mu również wstępu do swego domu
wygłasza go wreszcie na dobre i tak biedny niedoszły, wy-
rzucony z jednego i drugiego domu, „najwyrzuceniejszy" [illegible] (exclusissimus),
jak powiada, wstaje bez dachu nad głową, sam nie wiedząc dobrze, jak się to

Ale to jeszcze nie koniec: Żona Menechmusa II. spotyka po chwili Menechmusa II. z ową matą na ręce i pewna jest, że to jej mąż, odwracający jej uwagę - a gdy ten wypiera się jej zupełnie, ona, nie wiedząc, co począć wzywa na pomoc ojca. Ojciec przychodzi, ale Menechmus II. naturalnie i teraz oświadcza, że nie zna ani jej, ani teścia, a gdy wreszcie zaczynają go podejrzywać, że zapadł na jakąś chorobę umysłową, on chcąc się ich pozbyć, umyślnie zaczyna udawać szaleńca. Idą po doktora i po kogoś [illegible] kadzi ze szczurami, by szaleńca zwyciężać; gdy wracają, niema już Menechmusa II., który tymczasem uciekł, ale zastają Menechmusa I, [illegible] i rzucają się na niego, by go skrępować, przy czem lekarz przepisuje mu jeść [illegible] starszą kuracyę na przeciąg 20 dni. Wreszcie mąż wybawia dopiero z opresyi Menechmus młodszy, mniemając, że to jego pani [illegible] tak potraktowano, i dopiero wtedy się przypadkiem obaj Menechmusowie, odnalazłszy wreszcie właściwych sobie, i przy pomocy szczęśliwego rozpoznają się jako rodzeni bracia; [illegible] Menechmus I postanawia sprzedać wszystko, co ma w Epidamnus i wrócić wraz z bratem do ojczystych jego stron. Wyszedłszy za mąż za mężem Menechmus zwraca się do publiczności z oświadczeniem, że odbyła się wielka licytacya całej własności Menechmusa:

„Piękne pano dnia szóstego będzie u Menechmusa
Licytacya na dom z gruntem, stroje, zmęty - wszystko.
Sprzeda się, za ile można - ale za gotówkę;
Sprzeda się i żonę nawet - jeśli kupiec będzie!"

Doskonała ta komedyja komedyi starożytnych najlepiej ze całej literatury klasycznej [illegible] i pełne szczerego humoru ujęcie nieśmiertelnego motywu komicznych sobowtórów w połączeniu z tragikomedyją małżeńską - a oile chodzi o spokój sumienia ówczesnych Rzymian, toli moralność nie najgorszej z tej strony kapłańskiej, bo przecież afiszuje [illegible] najprzykrzejszych) rozwiązłość i swobodomyślność stoją się [illegible] (gorzej) Menechmus I, czyli [illegible] (niewierny małżonek.

Z pośród charakterów tej sztuki wyróżnia się Letera Erotyum („Kochanie"), która jest typem [illegible] kurtyzany nie ubezwłasnowolnionej chciwością najczęściej, lecz [illegible] (kapryśnej i) bez Menechmusa wyciąga nie tylko pieniądze, ale nawet [illegible] (co typowe rzecz) grandezy jego wstrętnej żony; nie dość na tem, bowiem mu to przez jeszcze daje przestrzeć i przestrzega, co zresztą jest tylko [illegible] odmiennem sposobem wytrwania niewinny - a kiedy Menechmus, przybyły przez żonę do domu, prosi o zwrot swej sukni, wypycha go bez ceremonyi za drzwi ze słowami:

„Bez pieniędzy mnie nie będziesz prędko za nos wodzić!"

Słusznie też nazywa ją Messenio „skrytem piekłem" - navis praedatoria (w. 442). Za charakter Letery jest wogóle jedynym z typowych motywów erotycznej literatury klasycznej i erotycznych tematów komedyi nowej.

Znakomicie jest skreślona, choć tylko w kilku rysach, sylwetka [illegible] położnicy tej Letery, która wynosząc Menechmusowi [illegible]

do [illegible] swojej pani się przymawia „jakie nie drogie [illegible] o fartuie kropel", by, jak mówi, „przychylniej na niego patrzyła, gdy do jej pani przychodzić będzie". Gdy Menechmus (ten obcy) nie bardzo się dziwi, (ona) zapewnia go po nelsonowsku, że mu pieniędze z pewnością zwróci – „gdy tylko (mieć) będzie" ~~miała~~ (v. 324-).

Wiele humoru wnosi także postać starego ojca, teścia Menechma I z Epidamnos. Zdradzona i zaniedbana małżonka, mając co rano jedyną i ostatnią ostoję, jak sądzi, wobec wybryków męża, wzywa go na pomoc – ale ten, nadchodząc, zdaleka się, wbrew wszelkim oczekiwaniom, wydziwia, że to pewnie jakaś kłótliwa małżeńska, przez córkę wywołana, zmusza jego, starego, do pójścia tutaj – a potem, nie czekając nawet na to, co córka powie, odrazu jej wymyśla, (za to) że męża wypieguje, wypatrując co robi i gdzie chodzi, [illegible] czego jej przecież jak tyle razy zabraniał. Gdy córka (zaniepokojona i rozpłakana) wylewnie tłumaczy, że mąż ma mistrzynię w sztuce uwodzenia, starzec, który pewnie ~~[illegible]~~ ma zamiar natrudzić za sobą, wypycha się powiedzenie: (~~[illegible]~~ „ma tacy!" ~~[illegible]~~ ne sapit!" (v. 753-) – i dopiero to obrażanie własnej żony zaczyna mu się podobać – chwali tak córkę nie dowierza. (zaczyna mi córki, ale ~~[illegible]~~ ujścia) energicznie bronić

Z pośród wielkiej ilości scen komicznych najlepszą jest może ta, kiedy wielki (i pewny siebie) herosy lekarz (zaczyna badać) najdziwniejszego ze świecie Menechma I. i wkłócu przychodzi do przekonania, że ma do czynienia z ostrym napadem szału; ~~[illegible]~~ na jego radzie czterech pachołków rzuca się na biednego ofiarnika i pomimo protestów krępuje go jako niebezpiecznego furiata (v. 990-). (F. umiejętnie)

Na drugiej scenie się mniej charakterystyczny mamidłowy (jałowiec) lekarz, który w jest [illegible] sposób, jak [illegible] ~~[illegible]~~, p. wyjęci st. i medytacja się melancholii, wyjaśniając, że znalazł nowy „Laniatus l.; mniej więcej „Kwiotka", nadaną mu przez kubanerię medycznej, dowcipnej zasadzie, by dowcipnego się do stołu zmusić obżarstwie uczestnika, co na nim się znajduje:

„Młodzieńcze zowię mnie „Kwiotka", a to z tej przyczyny
~~Iuventus nomen fecit Lenticulo meiho,~~
Że ja, kiedy zajadacz, to cały stół zmiatam".
~~ideo, quia mandacco, quando edo, detergeo~~. (v. 77-)

(– który jednakże od starego Teścia obelgi [illegible] za obżarstwo –)

Następnie wygłasza cały wykład na temat, że nie rozumie, poco kobiety, [illegible] chcąc kogoś uwieść, wyjmują powieści i zajadają [illegible] – prócz mężczyzn i tak zawsze potrafi się jakoś uwolnić (i mieć). Jego zdaniem najlepsze dla (mężczyzny) jedzenie – „vincla escaria", bo jeśli się komu zastawi stół pełen dobrych potraw, to z pewnością od nich nie uciekniesz i on sam takiemi a nie innemi zajadaniami przykuty jest na zawsze do Menechma.

W sytuacji wprowadza widzów w (drobnej) treści tej właściwie nowelowej [illegible], który stanowi pierwszą scenę, (w której zaś) rozmowa Menechma II z mieszkańcami (v. 220-), tak najdokładniej obrazuje się to w sprzeczności na pozostałych wkładki. Wobec tego, kończąc [illegible] (przy) [illegible] widzów za istnienie swych podobizn do niego jak dnie krople wody

blisko siebie, bodajże ze względu na to, że sztuka kończy się zaprzepaszczeniem, podaje dawniejszą wersję fabuły i deprawuje jej objaśnienie a. do wskazania że właśnie dziś Menechmus z tytułu przybycia tu do Epidamnus w poszukiwaniu za bratem. Prolog ten, mówiony prawdopodobnie przez kostiumowanego „Pomysłowość", zawiera szereg właściwych zwykle prologom planu (agresji) i zarysu (to jego początek):

„Pomysłowość" - zaraz z miejsca, na sam przód obwieszczam -
Mnie jest wielce przychylna - no i wam widzowie!
Planta wam tu przynosi - nie [illegible]
I proszę, byście chcieli [illegible]
Zaraz [illegible] uwagę, zechcieliście uważać,
Przez wszystkie [illegible] przy tylko potrafię.
W pierwszej to zawiera [illegible]
I zaprzątnięcie [illegible]: „[illegible]",
Żeby [illegible] to zdarzyło, [illegible]
Że nie [illegible]
Oto treść [illegible] „[illegible]",
Lecz nie „[illegible]" - [illegible]
To wszystko com rzekł dotąd to był wstęp do treści.
Teraz z treści odniesiecie, co wam się należy:
Nie garnuszek, lub trójgarnuszek, lecz - całym stuchlerszem.
[illegible] dla was jest szczodry, gdy dajcie treść sztuki!
Był sobie w tyrakuzach pewien stary kupiec

(„Panny Młodej")

Owe przyporządkowanie wyżej zamazane co do [illegible] ten należy do serii charakterystycznych prologów, mówionych [illegible] lub postaci allegorycznej (p. wyżej str.).

---

* Przypuszczenie to [illegible] że wyrażenia: „[illegible]... nil i tyche vobis propitiam (esse) nuntio (w. 1-2)" nie można inaczej zrozumieć, jak tylko w odniesieniu do istoty żyjącej, czy nieobecnej, a więc do [illegible], która miała w Rzymie już od r. 302 przed Chr. swój [illegible], mówiący prolog jako Salus i twierdzący o sobie, że „[illegible] jest [illegible]" (samo) wypadała z roli, całkiem na plautyńską sposób, tak jak np. w Amfitr[illegible] aktor, mówiący prolog jako Merkury, nagle zaczyna opowiadać o gwiazdozbiorze nim, jako aktorowi [illegible] odegrania roli): „atque ego quoque etiam, qui Iovis sum [illegible] (———) quo malum" (Amf. w. 30-31).

Z partyj śpiewanych spotykamy zaraz na początku „cantieum" Menechma, który się we drzwiach z domu, w lirycznych i wielce podniecających marszu rytmowych p.j. grobowie w krużgankach (w. 110-1) mistrzem jest [illegible] tego Menechma, gdy wraca z [illegible] (kłopoty, jakie mu sprawiają [illegible] kobiety). Jego nerwowo zaniepokojony rozmowcy dobre illustrują cantio mieniące się metra, jakato kretyckie, kretyckie i trochejczyk (w. 571-).

trojum, w zarysie z Menechmem II [illegible]
władzę na Sycylji Hieronа:

„I jest rodem, jak władnący, z Sycylji, z Syraku,
Bardzo [illegible] [illegible]
Dobrze królował Agatokles, a po nim Hieron,
[illegible]
Od [illegible] (w. 408-)

[illegible] Twierdzenie to - [illegible] nie ciekawia się do przypuszczenia, że [illegible] [illegible] [illegible]

Motyw sobowtórów znajdujemy w „komedji nowej" bardzo często, jak na to wskazują tytuły komedyj Δίδυμοι wzgl. Δίδυμοι αἱ (7 autorów t.j. Antyfanesa, Anaxandrydesa, Alexisa, Xenarcha, Aristofona Kastora i Menandra, ale ~~kt~~ego na żadnego z tych autorów nie możemy wskazać jako na prze-

[illegible] jako Posejdippa" (σώδε μὲν ἓν εὖχος τῶν νεκρῶν δοῦλόν τινα μάγειρον ἐν κωμῳδίᾳ πλὴν πλὴν Ποσειδίππου μόνου - XIV. 658), a kucharz Cylindrus w „Braciach" ~~Menechmach~~ jest ~~rzeczywiście~~ niewolnikiem, przeto niektórzy mieli, że wzorem Plauta był tu właśnie jakiś utwór Posejdippa.[1] F. ~~komisja~~ (już Fabr.) że ~~wśród~~ ~~fragmentów~~ jego utworów żadnego śladu motywu sobowtórów nie znajdujemy, a jeden, mogący tu wejść w rachubę z tytułu sztuk jego: „Tacy sami" (Ὅμοιοι, K. II. 341), jak to wnioskujemy ze ~~z~~ kilku ~~zdań~~ ~~stron~~ ~~innych~~ ~~[illegible]~~ — [illegible] Fabr. Kock III. 82

~~wydaje się~~ zgoła nie prawdopodobne: ~~gdyż~~ Posejdippos (kowiem zresztą) ~~znany~~ (już Fabr.) nawet, że kucharz, występujący w jednym fragmencie komedji Archedikosa (Οἰκαυγός, K. III. 276) nie jest niewolnikiem, ale [illegible] właścicielem gospody[2] i że niewolniczy kucharze występujący w „Kurkuljonie", „Żołnierzu" ~~Pseudo-Filipie~~ Plauta nie są „autorskimi" kucharzami, to jednak zastanawiającą jest ~~ogromna~~ dziwna konfuzja rysów niewolniczych i nieniewolniczych w postaciach kucharzy w plautyńskim „Skarbie" i nie można sobie wyobrazić powodu, dla którego z pośród prawie 120 autorów greckiej komedji nowej tylko Posejdippos miał wprowadzać postać kucharza-niewolnika. Tak więc i z autorstwa Posejdippa trzeba będzie ~~eliminować~~ i uznać razem, że Athenajos - który w tych sprawach wcale nie jest wyrocznią - uległ tu jakiemuś nieporozumieniu. —11.

„Kupiec" (Mercator)

Pewien kupiec ateński imieniem Demifo - jego to ~~utwór~~ tytuł „Kupiec" - ma kłopot ze synalbiem swym, Charinusem, który za jedyny cel swojego życia uważa sobie tworzenie ojcowskiego majątku na hulanki i miłostki. Nareszcie, po długich namowach, udało się ojcu nakłonić syna do pracy: wyładował mu cały okręt towarami i posłał w podróż handlową na Rodos. Szczęście sprzyjało Charinusowi, towar sprzedał z wielkim zyskiem - ale na Rodos kupił ~~za~~ za wielkim pieniądzem dziewczynę, imieniem Pasikompsa, w którą jest śmiertelnie zakochany - i przywiózł ją z sobą stąd. W tej chwili rozpoczyna się akcja utworu: dziewczyna znajduje się jeszcze na okręcie, w przystani, bo Charinus ukochanej przybył i nie wie jeszcze, jak ją ukryć przed ojcem. Tymczasem niemożliwość ukrycia, że za nim się spostrzegł, ojciec już był na okręcie, dziewczynę widział i co gorsza, od razu gorącym apetytem do niej zapłonął. Między ojcem a synem wywiązuje się ciekawa ~~gra~~ [illegible]: Syn twierdzi, że to jest dziewczyna, którą ~~on~~ dla matki przywiózł, ale ojciec jest zdania, że to zupełnie chybiony pomysł, bo przecież taka po-

[1] Hoefliner, m. pod. str. 56-58. [2] Th. Kock, Comicorum [illegible], III, Lipsiae 1888, str. 5, 24.

dejrzanie piękna dziewczyna nie nadaje się wcale na służącą dla poważnej matrony i gotów jest ją odkupić, względnie sprzedać pewnemu bliskiemu zdobyć ją dla siebie.
przyjacielowi, który za nią dobrze zapłaci: dobrze oczywiście dostałyby zawierzyć
syn bowiem się jak może, ale ostatecznie staremu udaje się wyperswadować dostać Parikompra
w dwie rzeczy tym sposobem, że niby sprzedaje ją sąsiadowi Lysimachowi, którego
żona właśnie na wieś wyjechała, a ten ma ją u siebie na razie przechować,
aż się dla niej znajdzie odpowiednie pomieszczenie. Śmiejący charisma
który nie wie nawet, gdzie się Parikompra podziała - bo tak to zresztą życie zrobić - chce sobie natychmiast to piękną cząstkę życia zdobyć, ale ostatecznie
decyduje się iść na dobrowolne wygnanie, pomimo perswazyj przyjaciela
Eutychusa. Los jednakże zmienia całą sytuację: W skutek przypadku Do-
ryppa, żona Lysimacha, wraca niespodziewanie do domu i zastaje tam
ową dziewczynę. Pichcio rozpętuje się nad głową najniewinniejszego w świe-
cie Lysimacha, który tylko sąsiadowi chciał zrobić przysługę i dopiero syn
jego, Eutychus, dowiedziawszy się nareszcie w ten sposób, że w ich domu znaj-
duje się szukana po całem mieście Parikompra, przychodzi z pomocą uci-
śnionemu ojcu, wykazuje, że jest to przecież kochanka charismusa. Sprowa-
dzają teraz Demifona, który, pod wpływem ciężkich wyrzutów ze strony sąsiada
i jego syna, jakoteż wobec faktu że Parikompra jedynie może wpłynąć na
powrócenie syna od niecnej na obcowanie, godzi się na wszystko, rezy-
gnuje ze swych zamiarów i [illegible] by się z tej całej historyji jego żona nie do-
wiedziała. Eutychus dba, zaznaczając się na końcu sztuki do widowni, obe-
cnej od najbliższej nocy wprowadzić takie prawo, że „każdy, kto w spółmo-
cy z wielkim bólem sobie głowę zaprzątać zamierzam, będzie uznany za
niezdolnego rozumu i pozbawiony wobec tego majątku, a żadnemu ojcu wogóle
nie będzie wolno przeszkadzać synowi w miłostkach. Jeśli zatem to
prawo znajduje uznanie u obecnych w teatrze młodzieńców, to niech za-
znaczą to głośnemi oklaskami - i to na wieść starym."-

W komedji tej, opartej na nie nowym i nie przetrawionym do dna motywie rywalizacji ojca z synem, stanął autor w zdecydowany sposób po stronie młodego, skazując zakochanego papę z góry jak na klęskę i ośmieszenie, dlatego też nie zawahał się - pomimo kilku miłych usprawiedliwiających go rysów - już od pierwszej sceny przedstawiać jego umysł w sposób wybitnie komiczny. najlepiej służy charakterystyce go scena F zdy słucha wiadomości, z zapa- F (s. 3f2-)
łem (przyjaciel) opowiadania o swym afekcie, którym czuje się zupełnie zdumio-
dzony, „niby chłopaczek, co dopiero zdążył w szkole nauczyć się
trzech liter: A, M, O." Kiedy przyjaciel niechce wierzyć w to przemienie nie-
go, jego ślepych wybrach, Demifo każe mu to słowiście okazałem dowodzie-
niem:

Lysimachus

„Ty kochasz? - z siwą głową? Ty stary gałganie!

Demifo

Z siwą głową, czy z rudą, czy z czarną - ja kocham!

F próbuje jak Panna Młoda

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Jeżeli [illegible]

Mocen mnie tem kochaniem - [illegible]

A więc figura niewątpliwie komiczna. Nie było natomiast wykluczone niebezpieczeństwo, że postać krzywdzonego [illegible] zakochanego natrętnicza nabierze cech sentymentalno-patetycznych, które, kto wie, czy nie [illegible] w oczach ówczesnych [illegible] zasadnie (znamy [illegible] chwyty z [illegible] wyjście komiczne. Owszem wszystkie te motywy, które w poziomej erotycznej literaturze rzymskiej (zwłaszcza [illegible] pełnoprawnym barwom przy kreśleniu postaci zakochanych, traktuje [illegible] powierzchownie; odmieniając je poprostu przez komiczną przerazę, lub komiczną stylizację. Tak Charinus, skarżący się wzorem wszystkich w literaturze ~~starożytnej~~ klasycznej [illegible] stronnych kochanków na potęgę Erosa: „O cupisto, gravatus es" (v. 854-), tłumaczy się jej zewnętrznie jako ofiarnik, wyciągnięty tłokiem ~~[illegible]~~ miłością, a to przez ~~[illegible]~~ do tego stopnia, że nawet ojciec uważa to za objaw — miłości chorobliwej, która wreszcie w podziwie „ergo" edepol pallet — nunc edepol factum credo" (v. 373, 389.). Przedstawiając się publiczności, kreuje tak szczegółowo swą postać komiczną, że powtarzając tego aż całą listę chorobliwych objawów:

„Bo z miłością przyjaciółką wszystkie te przywary,
Jakoto troska, nieśmiałość i zbytnia wstydliwość —
[illegible]
[illegible]
[illegible]

widząc swe niepowodzenia [illegible] postanowienia sobie zdać [illegible] tylko nie [illegible] zastygłe, jakby rodzaj śmierci [illegible] i o [illegible] zwraca się do przyjaciela: „quo loco censes me ut peream potius omnium?" (w. 483)

Ostatecznie postanawia iść na dobrowolne wygnanie i szukać innej, lepszej ojczyzny; sprawia mu trudność tylko decyzja, dokąd się udać; co zresztą [illegible] z niezwykłą skłonnością, jak [illegible]

„Nie wytrzymam! Trza się zabrać! Pójdę na wygnanie!
tylko tylko [illegible] o najlepszy wybrać:
Więc — Megara, Cypr, Eretrję, [illegible], Kretę
Sikyon, Kalidon — czy Lakedajmon, Beocję —? (w. 641–)

Natomiast [illegible] gotów do drogi, a pożegnanie domu ojczystego jest tak wzruszające, że marzyłby je nawet wrzucić na scenę, gdyby nie to że po długich ceregielach z przyjacielem na odchodnem, Plautus każe mu się zwrócić z apostrofą .... do nóg ołtarzy, by „go błogiem prosto na Cypr zawiozły": „omnia, penates, vos in curriculum conicitis in Cyprum recta ...?" (v. 932–)

Natomiast [illegible] komicznych jego stosunków [illegible] przedstawia [illegible] tzw. zwanej „dobrej hetery", a charakteryzuje ją słowa, w których mówi, że z charissimem wiążą ją od dawna śluby wierności wzajemnej i że „to ponad wszystkich innych [illegible] et inter nos communicavimus, ego cum illo et ille mecum — nullum adulescentem plus amo!" (535, 540)

W dobrej tej sztuce nie brak sytuacji komicznych. do takich należy n.p. rozmowa między charissimem, a ojcem jego Demifonem (v. 935–) o owej przywiezionej dziewczynie, ciekawa scena, w której jeden i drugi, podając się myśl na to, że dziewczyny należy się pozbyć, jako rzeczywiście nie nadającej się na służącą dla matki, chce ukryć swe osobiste cele i sprzedając ją mówią komu innemu precz dla siebie zachować. I tak, gdy Charinus twierdzi, że prosił go o nią jeden młodzieniec", Demifo odpowiada, że prosił go o kupienie jej „jeden stanec" — i w imieniu tych rzekomych klientów licytuje się ono wśród coraz więcej rozsądnego podniecenia od 20 do 27, 30, 50 a nawet 100 min. Demifo zarzuca nawet radzie, że gotuje z odległości, między widzami, „mądry" swego przyjaciela, który mu daje znaki, żeby jeszcze więcej stawiał i pan min dostał; tak, że biedny charinus, pomimo wysuwania pewnych prawnych min się ostatecznie zrzuca na zwycięzcę.

Pełna humoru jest również scena, gdy żona Lysimacha niespodziewanie zastaje męża w domu Pasikompsa (mieszczą tam tymczasowo przez Demifona). Najniezwinniej podejrzewany Lysimachus usiłuje — co prawda nadzwyczaj niezdarnie — wytłumaczyć żonie, że ta dziewczyna to tylko „depozyt" przyjaciela, gdy nagle zjawia się, zaniepokojony na wieść o dziewczynie, sam Pasikompsa i [illegible] pyta się, pokazując na żonę Lysimacha, która jego, czy to jest ta piękna przyjaciółka, która ma być gwiazdą dzisiejszej kolacji

F (w. 700–)

F zorientowawszy się od razu w sytuacji

Lysimachus żyje w podstawami kucharza, którego nie może w żaden spo-
sób skłonić, żeby się już raz wyniósł i ~~[illegible]~~ przestał go - tak niezastrzeżenie - kom-
promitować; ~~[illegible]~~ wynosi ~~[illegible]~~. Żona, pewna już teraz wiarołomstwa męża, (nie daje mu okaz. do stara się)
oburzona, by się zemścić o pomoc do swego ojca i zostawia na pewnie bezra-
dnego i ostupiałego małżonka.

Na szczególną uwagę zasługuje tu występ Syry, starej służącej w domu Dyskoliusa,
która wobec zachwianego wiarołomstwa swego pana, wygłosiła monolog o po-
krzywdzeniu kobiety i żony, pięknie pomyślanej w ogólności i potępianej za czyny,
niezgodne bez wahania przebaczane:

„Twarde prawo, dlatego, krępuje kobietę
I tak biedną ją czyni, jak nigdy mężczyznę!
Bo jeśli mąż w sekrecie przed swoją małżonką
Niemile sobie kochankę - nie mu się nie stanie,
Choć żona na to zapadnie; a jeśli by żona
Bez wiedzy swego męża choć krok wyszła z domu,
Już jest powód do skargi - mąż żonę wypędza
Niechby to jednakie prawo dla obojga:
Wszak żonie, gdy nierządza, mąż jeden wystarczy,
Czemuż jemu wystarczyć nie ma jedna żona?" (v. 817 - 825)

Jest to wiec stary, przez wszystkie wieki znany i powtarzany problem at t.z.
podwójnej moralności, pokrzywdzenia żony w małżeństwie, czy emancypacji
kobiet, problem, który wyniknął przez to, że [illegible] wyszło ze komicznego ujęcia.
I tak naprawdę tragiczną jest n.p. u Eurypidesa skarga Medei, gdyż z winno-
kogu pokrzywdzonej kobiety te stała wystarczy przytoczyć:

„Za jakąż to karę
Z wszystkiego, co oddycha i żyje na świecie
Najnędzniejszy los się dostał niecnemu kobiecie!
Małżeństwa trzeba cennem okupywać wianem,
Naszego ciała władzę - złem to nieszczęsnem,
Lecz gorszym traf: nie wiadom, jakim mąż tej kobiecie,
Szlachetnym, czy też podłym ---------
Bo tem, gdy mężowi dolega coś w domu,
Uskarzyć się on może może łatwo komu,
Druhowi, z którym wyrósł, a my złych katowy.
Potrzebny, musim wtargnąć spowiadać się duszy ---" (Med. v. 1230 - E. Kasprowicz)

Nie bez wejścienia stanęła się stóp obrony kobiet, nawet z ust mężczyzny tak
zbrodniczej, jak Klytajmestra w „Elektrze" tegoż Eurypidesa:

„Choć on tak mnie pokrzywdził, jawne jakym wtedy
Małżeństwa nie zabiła, lecz dla jednej biedy
Dotknął mi on drugą: w małżeńskie miłości,

Zrócimy, powiedzmy wprowadzić, że w dowcipie
Tym samym chcą ciebie dwie żyły kobiety:
Niewieście brak rozumu, przyznaję, mości!
Gdy mąż takiej niewiasty grzeszy sobie pocznie,
Pogardzi swem małżeństwem, i ona bezwstydnie
Wstępuje w jego władzy, niby przyjaciela.
I zaraz nam się wyrwie z zdżnych słów niedziela,
Zaś winny mąż ten szwanku z wyższego wyciągnie!" (w. 1030 - 1040,
Tłum. J. Kasprowicz)

Są to prawie te same słowa, nie mówiąc już o nolens volens podobnej myśli, co w mowach plautyńskiej Syry i samo nazwisko Eurypidesa, który tak olbrzymi wpływ wywarł na komedyję nową, każe uważać za zupełnie naturalny ten objaw, że problem ten o komedyji plautyńskiej at odnajdujemy. Tylko że tutaj F motyw ten jest użyty jedynie tylko na efekt komiczny, jako wyobrażenie niezrównoważonych kobiet; być może dopiero w stylizacji samego Plauta, gdyż o ile z fragmentów sądzić można, grecka komedja nowa bez wątpienia była zupełnie poważnych, nawet głęboko miejscami bijących w ton życia codziennego i wreszcie nie dała otwarcia. W Plautus jednak wyraźnie z pewnością się śmieje, kiedy na usta tej tyrady inwektywnej kobiety, która w swym reformatorskim zapale nawet nowe ustawy, w końcu swego monologu proponuje:

„A dałbóg, że gdyby, jak ja chcę, karano
Mężów za to, pozwodem, gdy bez wiedzy żony
Biorą sobie kochankę, tak samo jak prawo
Żonę karze, jeżeli zawini – to więcej
Byłoby wypędzonych -- mężów, niż małżonek!"

Tego rodzaju zapędy mogły jedynie humorystyczny efekt wywoływać u plautyńskich widzów przyzwyczajonych do bajek takich, jakie znamy ze stów współczesnego mniej więcej Katona starszego: „Jeżeliby cię schwycił żonę twą na wiarołomstwie, mógłbyś ją bez sądu i bezkarnie zabić; jeżeliby ty się dopuścił wiarołomstwa, ona nie śmie cię (ani) palcem dotknąć, ani też nie ma do tego prawa." F wyjątkowych w stawnej jego mowie „Oposagu"

Zauważyć jednakże wypada, że przykłady takiego przetwarzania motywów poważnych (zwłaszcza z tragedyj Eurypidesa) do komedyji rzewnej, gdzie mają

domaty myślowe [illegible] mógł Plautus obserwować [illegible] w tych [illegible] [illegible] tak n.p. w tragedyi Euripidesa p.t. „Hippolytos" Fa-
talnej o captywie stanu tego i miejsca tułacza niegdyś [illegible] [illegible] zwiastowała mu wyniosła Tyndeda na [illegible]
[illegible] [illegible] i stąd [illegible] te często w starożytności powtarzane słowa:

„Natura tego chciała, co nie dba o prawa
I na to przeciw ustawie żadnej nie bieta" (wg. Eg. 912 ff.)

te same słowa odnajdują się w jednej z nowo znalezionych komedyj Menandra („Ἐπιτρέποντες), gdzie przestępka, chcąc uwiadomić ojca o uwiedzeniu córki przez pewnego młodzieńca, zaczyna starem z potrzebą dekłamować: „Natura tego chciała" i t. d., a gdy starowina przytakuje mu, nie [illegible], coś dodaje:

[illegible]

„Całą z „Hippolytos" ci powiem [illegible] tragedyę, (w. 583-)

Jeśli jeszcze nie pojął, stary [illegible]!"

Komiczne ujęcie nie ulega wątpliwości, zwłaszcza wobec tego, że w chwili gdy to mówią, cała sprawa jest już bez wiedzy ojca szczęśliwie pomyślnie załatwiona.

W sytuacyi „Kupca" upatrowała widzowie [illegible], który jest w tajemnicy wystąpienia [illegible] musiała, że mają [illegible] [illegible] [illegible]

tego, że młodzieńcy nabierają w jakiś sposób rozumu, czyto, że zmieniają
ów swe zapatrywania; heterom zaś obłudnym i odwzajemniającym miłość,
albo odmieniedzę się prawy zmysł albo z czasem ich stosunek miłosny
cechę przyjaciół i zyskuje ogólne uznanie." (Cypr. roc. ogół. VII, 3. j. 712 c)

Imprimis zatem można, że [illegible] motyw zarzucenia, który
zapewne w greckim oryginale samo zakończenie, zostaś w rzymskiej sztuce
w całości eliminowany jako chyt kanalny, praktykowanym wcześniej
Plauta zwyczajem, (p. wyżej str). za jakiś skrót myśl samym końcu
wskazuje epilog, motywujący tak samo jak np. w „Kasinie" (Pannie młodej) (p. wyżej str)
i w równie humorystyczny sposób wcześniejsze zakończenie sztuki (v. 1005-):

Eutychus

. . . . . dcer chodźmy do domu,
Miejsce tutaj nie jest na to! O tych sprawkach gadać,
Kiedy wnyscy, co przechodzą, gapią się i słyszą?

Demifo

Rzeczywiście że masz rację. Skróćmy zarazem
Naszą sztukę. Chodźmy!

Eutychus

Żyn tutaj jest tu u nas w domu.

Demifo

Zachowanie. Potem tłoły, przez ogród przejdziemy.
(zabierają się do wejścia)

Zdaje się, że autorzy humanistici zdecydowali w tej scenie brak woli żony Demifona
(która w Plauta (nie występuje) i od którego z nich pochodzi, spotykany (w wcześniejszych wydaniach Plauta (u p. ed. Pinsa 2 z: 1500) występ żony Demifona, po v. 111)
nawołujący na niewyrozumiałość: męża wobec syna. [illegible]
[illegible] Scena ta, liczeca 88 wiersy, nie ma oczywiście z Plautem nic wspól-
tak samo jak 11 wiersy odnalezionych na początku sceny Demifo-Lysimachus po v. 956.
nego,

Sztuka ta posiada tylko jedną większą partię śpiewaną, t. j. lament za-
kochanego Charinusa w w. 395-363. Rozbudzające żale nieszczęsnego mło-
dzieńca ujął poeta w metrum anapestyczno-bakchiczne i trochaiczne, zamie-
niając zapewne w ten sposób na potrzeby życia canticum" monotonny
monolog greckiego oryginału.

Na uwagę zasługuje monolog Demifona (v. 225-), w którym opowiada on —
zarazem w pierwszym aktu trzecim, zaraz po powrocie z portu, gdzie widział
Pasychrysa - swój przedziwny sen ostatniej nocy:

W dziwny sposób bogowie ludzi za nos wodzą
I przedziwne im we śnie zsyłają widzenia!
Jak i ja , tejże nocy , co właśnie minęła,
Natrudziłem się we śnie i naudręczałem:
Zdało mi się, żem kupił bardzo piękną kozę;
Żeby jej nie szkodziła tamta, którą dawniej
Miałem w domu, i żeby , będąc w jednem miejscu,
Nie kłóciły się z sobą, śni mi się, że potem,
Po kupieniu, w opiekę oddałem ją małpie.

Lecz ta małpa przychodzi krótko potem do mnie,
Przeklina mnie i łaje: że ją przez tę kozę,
Mówi, przez jej przybycie, skandal wielki spotkał,
Że strat się nabawiła, całkiem niepoślednich,
Że ta koza, com ja jej oddał pod opiekę,
Cały posag jej żony natychmiast pożarła.
Mnie się dziwnem to widzi, jak ta jedna koza
Pożreć mogła ten posag owej małpiej żonie,
Lecz małpa się upiera i w końcu powiada,
Że jeśli jej czemprędzej od niej nie zabiorę,
Do mnie mi ją przywiedzie, wprost do mojej żony.
Ja dalibóg, śni mi się, nie jestem jej krzywy,
Lecz nie miałem nikomu kozy dać w opiekę.
Tem więcej się dręczyłem, biedny, co mam robić.
Tymczasem – tak śni mi się – kozioł mnie napada,
Zaczyna opowiadać, że on to od małpy
Porwał kozę i dalej się ze mnie wyśmiewać.
Ja [illegible] myśleć się, że on mi ją porwał.–
[illegible] czego cały sen ten może się odnosić,
Ani rusz się domyślić. Chyba , że ta koza – –
Zdaje się – wiem już, co jest i co ona znaczy:
Do portu stąd wyszedłem wraz ze wschodem słońca,
Skorom sprawy załatwił, Nagle widzę okręt,
Na którym syn mój z Rodos wczoraj tu przyjechał.
Chęć mi przyszła , tak jakoś, ten statek oglądnąć:
Wchodzę w łódkę i każę wieźć się do okrętu.
A tu widzę kobietę niezwykłej urody,
Którą syn mój ~~dla matki~~ tu przywiózł , jako matce,
Gdym ją tylko zobaczył– kocham! Nie jak zdrowi
Ludzie inni kochają, ale jak szaleni.
Kochałem ja, dalibóg, kiedyś w mej młodości,
Lecz w ten sposób jak teraz, nigdy nie szalałem;
To jedno wiem napewno, żem całkiem pogrążon,
Wy zaś (do widzów)– wasza rzecz będzie, jak mnie sądzić macie.
Więc teraz tak się rzecz ma: to jest owa koza;
[illegible] doprawdy ta małpa i ten kozioł jakiś
[illegible] wiem co znaczą."

[illegible] - [illegible] - [illegible] [illegible] [illegible]

obok zatrzasza. Skoro jednak Pleusikles wejść nie zdołał z Filokomasjum Palestrjo zresztą tajemnie ściany [illegible] drżącą oba domy i ungelik ukryte przejście z pokoju Filokomasjum do mieszkania Pleusiklesa w domu sąsiedniego Periplektomenusa, ułatwiającego amorom młodych. Wynalazek funkcjonuje też zresztą, gdy nagle pewnego dnia – i tu się rozpoczyna nasza sztuka – [illegible] niewolnik Pyrgopolinicesa, Sceledrus, zobaczył z dachu domu przez górny otwór [illegible] atrjum w domu Periplektomenusa, całującą się Pleusiklesa i Filokomasjum. Sprzeczy zatem, by donieść o wszystkiem zatrzasznowi, ale Palestrjo, chcąc temu za wszelką cenę przeszkodzić, w porozumieniu z Periplektomenusem, chwyta się znakomitego planu: opowiada, a raczej każe opytnej Filokomasjum, by opowiedziała Sceledrusowi – który rozumie się nie może o owem tajnem przejściu –, że właśnie do Periplektomenusa przyjechała w gościnę z Aten jej podobna siostra bliźniaczka, która przed chwilą kupiła na krzyżu wodę [illegible] do niej podobne, i że się tego rozumie widział ze swym kochankiem, a nie swoim Filokomasjum. Sceledrus nie bardzo chce wierzyć, a nawet wyraźny tej umyślnie mu [illegible] i z domu Periplektomenusa wychodzącą rzekomą siostrę Filokomasjum, łapie się i chce przemocą do domu zatrzasza odprowadzić, ale kiedy widzi Filokomasjum raz w domu swego pana, a potem znów u Periplektomenusa, to znów w siebie w domu, sprzeczne spojrzenia – zręczna dziewczyna przebiega tak prędko z domu do domu przez ukryte drzwi – jest najwyraźniej przekonany o niesłuszności swych podejrzeń i przeprasza nawet gorąco Periplektomenusa, że śmiał się targnąć na kobietę, będącą w jego gościnie. – Wtajemniczenie to ze Sceledrusem zaniechane, ale Palestrjo obmyśla dalszy plan, by zatrzaszowi dziewczynę zupełnie odebrać. W tym celu opowiada zatrzaszowi, szczególnie na punkcie swej wiedzy i wrzucia w kobiet zaprzysiężonym, że młoda żona Periplektomenusa umiera z tęsknoty za nim, i pragnąc mu ofiarować swą miłość i że nawet w tym celu wyprosiła swego męża z domu, który jest jej osobistym wstrętem. Periplektomenus nie ma wprawdzie żony, ale opytny Palestrjo przeczuwa za jego małżeństwem specjalnie w tym celu sprowadzoną żonę Akroteleutjum i ją wprowadza zatrzaszowi, jako zakochaną w nim żonę starego Periplektomenusa, oczekującą [illegible] na powrót chorego męża. Zatrzasz jest na tyle głupi i zarozumiały, że wszystkiemu wierzy, a skoro dla tej nowej miłości porzucić ma Filokomasjum, za wielką radą Palestrjona odprowadza ją ze wszystkiemi pokarmami i każe jej wracać do siebie razem z siostrą i matką, która tu prędko miała przyjechać po nią. Zabiera ją sam ustawiciel stołu, [illegible] a Pyrgopolinices, dodając jej nawet niewolnika Palestrjona zadowolony, że się tak tanio pozbywa nieprzyjemnej mu teraz konkubiny i nie może nawet przypuszczać, że mym rzetnikiem, (nauclerus) który zabiera Filokomasjum i Palestrjona jest – przebrany Pleusikles

Powtórzenie wyjścia Palestrjona, sc.

Powtórzenie tych słów,

ale żołnierza spotyka jeszcze zasłużona kara za jego ~~stronnictwo~~ bezgraniczną zarozumiałość: w chwili, kiedy pełen miłości wchodzi do domu Periplektomenosa, by spotkać się z jego rzekomą żoną, zrzucają się na niego nastawieni wrogo, łapią jako ~~zagrażającego~~ naruszającego ich cudze ognisko domowe, okładają niemiłosiernie biciami i grożą nawet w myśl prawa najdotkliwszą karą, jaka może spotkać go ~~jako~~ rzezimieszka; zbity i śmiertelnie przerażony, przynosi wynik tego od niego zgolają, prosząc by mu tylko winę darowano; ~~darowała~~ wypuszczony wreszcie na wolność, wraca do domu, gdzie się dowiaduje, że Hetaeromasjum wraz z kontrawencjami i z Plenisilenem, jakoteż i niewolnik Selestyjo, sprawca wynikłego, znajdują się jeszcze dalekio, na pełnem morzu.-

Główną postacią, od której sztuka otrzymała nazwę, jest typ oficera, żołnierza samochwały o nadzwyczaj rozmaitem nazwisku Pyrgopolinices (Πυργοπολυνείκης) -(„~~Mieszkaniec~~ Obszaro miasto burz." „Pogromca warownych grodów", czy V

Pyrgopolinices jest wielkim ~~bohaterem~~ oficerem ze Efezu. I jej mieszkańcem zdobył sobie sławę we wszystkich możliwych i niemożliwych krajach Europy i Azji, gdzie omal że nie zabijał za jednym zamachem po pięćset, a dziennie przeciętnie po 7 tysięcy ludzi; jednem dmuchnięciem rozbijał całe pułki, a raz nawet, ze śmiechu, stanął przeciw nadobnemu stworowi; „to tylko, trzeciwny go od niechcenia" - „at indotigentes iecerau" (v. 28). Lubi, żeby go nazywano Achillesem, lub jego bratem i odznacza się nie tylko tak brzydzącą twarzą, że jej blasku sam przestaje nieprzyjaciół, ale (lepiej) także niezmierne piękności rozdzierającymi (v. 64-); jest on bowiem zarazem „umiłowańcem samej Wenery" (v. 1265) i tem Terencjusz od jego mężczyzn się różni, którzy ze strachu przed kobietami ~~kobietami~~ Wenery - ~~jako~~ to ~~mówi~~ sługa ~~Palestrio~~ Palestrio - unikają jej wiary. Ba, nawet skarży się z gniewem kobiecem na to złośnicze powodzenie u kobiet (v. 68-).

wiadcza tę charakterystykę słowa P[illegible] zdaje się [illegible] Lawry bywałemu
żołnierzem a [illegible] nazwiskiem Artotrogusem, który jest jego cieniem i echem. [illegible],
z dalszym ciągiem akcji okazuje się jasno, że [illegible] [illegible] jest [illegible]
podniety i w ostatniej scenie, gdzie [illegible] barwo [illegible]

Innym niekorzystnym typem jest [illegible], [illegible], który gości u siebie Pleusikles i pomaga mu w jego niedoli miłosnej. Jest to niezwykle „miły półstaruszek", „lepidus senisculus" [illegible], jak go nazywa Plautus (w. 645), stary uprzejmie kawaler, ale zawsze wesoły i dowcipny, który znajduje ogromną satysfakcję w tem, że może młodych, kochających się wspierać, bo też i sam [illegible] i z tej natchnień „[illegible]" (w. 657) i wyraźnie oświadcza:

„Nikt nie przyjmie, co to kochać, jeśli sam nie [illegible]" (w. 630)

Kiedy mu Pleusikles dziękuje za [illegible], [illegible] się [illegible] o sobie opowiada. Lubi on młodych i ich [illegible] towarzystwo i sam jest [illegible] towarzyszem zabawy, bo jemu [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] ; [illegible] ;
[illegible] ;
[illegible] !
[illegible] ;
[illegible] ;
[illegible] ;
[illegible] ! [illegible]
[illegible] ! [illegible] ! [illegible] ! [

Orientacyę słuchaczów o wypadkach, które poprzedziły zawiązanie akcji i do jej zrozumienia są potrzebne, daje autor we osobnym wystąpie Palestryjona, a więc pierwszej z osób sztuki, która, wypadając natychmiast z roli, powiada:

„Ja wam wszystko zaraz chcę powiedzieć –
Jestem wy wcale zabawie Terencie hortatkać.
Bo co słuchać nie chcecie, nie chcę wstawać i wyjść,
Ty miał wstać gdzie taki, który stoi za nic –
Dziś Trucu[lentus] chcę wam podam i tytuł komedyi,
Na której tu siedzicie, co [illegible],
I [illegible] to niebawem przed wami grać mamy ---" (v. 79–)

Następuje prolog-prolusio, jak w „Perse" Plautusa (p. wyżej str.); zamiast illustrującej scenerią, opowiadał" n. o treści sztuki i o jej zawiązce" – podaje wyjaśnienie sytuacyi, konieczne do wyjaśnienia dalszej i rozwiniętej sztuki. Z tego jednakże powstaje pytanie, że tutaj ten prolog – bo jest to prolog właściwie – umieszczony nie na samym początku sztuki, ale dopiero po pierwszej scenie, między zatrzymaniem a jego paserytem. Scena ta, jakby przygrywka, służy tylko do zapoznania widzów z główną osobą sztuki i jej charakterem; paseryt, występujący tutaj nie ukazuje się jeszcze później zupełnie, jest więc t. zwaną „osobą wstępową" (πρόσωπον προτατικόν) wprowadzoną tylko po to, by zatrzymanie miało z kim rozmawiać, dowiaduje przez to nic cechy charakterystyczne. (w osobie której stanął Leo i Bänkel)

Szereg poważnych [illegible] zapatruje się w kompozycyi sztuki [illegible] i niezrozumiałej, które radzą się chcieli to następującym sposobem:

1) Motyw przedniej ściany i zmyślonych schowków, który jest podstawą pierwszej części sztuki, nie gra prawie żadnej roli w jej drugiej połowie, gdzie osia całej akcyi jest pomysł oszukania zatrzymania zapomocą owej fałszywej zamy Periplektomenusa.

2) Z wierszem 595 wchodzi Periplektomenus [illegible] domu, gdzie, jak mówi, odbędzie się poradzenie potrzeby senatu" („pregnens senatus poterit nunc haberier"), by się naradzić z Palestryonem (i Pleusikolesem) nad całą sprawą. Symmasem zaraz potem (v. 596–) wyciągają oni przed dom po to, by się tutaj naradzić („consilium quod habere volumus"), pomimo, że przy tem (v. 612) odwracają się do jakiegoś planu niewątpliwie domu, właściciela („eodem commodo, quod intus meditati summus gerimus rem?" v. 612) – co znów w sprzeczności stoi z ich rozmową, zawierającą przecież nowy plan, najwidoczniej teraz dopiero, po raz pierwszy przez Palestryona podany („ego inveni Lepidam tycophantiam --- igitur id, quod agitur, hic primum praevorti decet" v. 765–).

3) Scelerdus, niewolnik Pyrgopolinicesa, przekonany zupełnie o swojej winie, że bezpodstawnie zacierpiał niewinny [illegible], z obawy przed

1) Leo, „Plaut. Forsch." 2 str. 170–185; Bänkel w. prod. str. 253–262.
2 Tych obiektów znalezienia można dowiedzieć się z dalszego fragmentu.

Że zarzuty mecenasa [illegible] kompozycji mają słuszność, że Plautus [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] 873-].

Że zarzuty [illegible] kompozycji [illegible] dowodzi, że Plautus zlepił [illegible] gruntownie [illegible] greckie komedyę, a to jedną obok [illegible] innych, względnie prekonych sobowtórów i drugą kolizyjną [illegible] [illegible] t.z.

Powinno [illegible] [illegible] zupełnie, [illegible] ba a to z na-

stępnej sceny [illegible] [illegible] [illegible]

starał się wykazać Andrieu F. Weit [illegible], że w wierszach 219-230, gdzie Periplektomenus w formie raportu wojskowego daje Palestrjonowi polecenia co do podejścia Pygmalionicesa i jego otoczenia, znajduje się trzeciorzędowa allusja do [illegible] z 2 [illegible] w chwili objęcia dowództwa przez starszego Scypiona, t.j. w r. 205 i że o tym właśnie pokoju grano po raz pierwszy w „Żołnierzu"? Trudno jednakże uwierzyć, żeby w takim komicznie zastoplinym ustępie zawierało się cokolwiek z aluzji bieżącej natury politycznej i dlatego chronologję sztuki trzeba ujmować raczej na mylniejszej [illegible] w r. 211-ym nast. Plautus [illegible] dawny opis niewolnika Palestrjona, w którym [illegible], wiążącego mu brodę na sztorc, przyrównuje sobie wygląd owego pręta, którym brodę stępem pręgierza podparto:

---„ Teraz mnie coś buduje: stępem podpart brodę –
[illegible] – ta „budowa" mnie się nie podoba,
Bo przecie tak, przynajmniej, sterczy pręt podparto
W dawny sposób do pilnujących pręgierzem, dniem i nocą ...!

Odnosi się to oczywiście do katastrofy Neujsina w r. 204 (p. wyżej str.) i na ten czas zapewne wypada pierwsze wystawienie „Żołnierza", stanowiącego tem samem najstarszą z zachowanych komedyj plautyńskich.

O oryginale greckim nic pewnego nie [illegible], jak [illegible] znany jego tytuł, Ἀλαζών:

„Alazon" się po grecku zowie ta [illegible]:
My na to po łacinie „samochwał" mówimy" (w. 86-87).

Na porównaniu plautyńskiego samochwała Pygmalionicesa z terencjuszowskim Thrasonem („Eunuchu"), ohamuje się, że plautyński żołnierz [illegible] posiada rysy znacznie jaskrawsze i przechodzi pospostu w karykaturę. Pomiędzy Thraso pochodzi od Menandra, co sam Terencjusz wyraźnie zaznacza, [illegible] stoi [illegible], że typ plautyńskiego żołnierza zawdzięcza jakiś naśladowcy i następcy Menandra, który w naśladowaniu świetnych wzorów chciał Menandra niejako prześcignąć. W takim razie pierwowzór plautyńskiego Żołnierza samochwała pochodziłby od jakiegoś pisarza greckiej komedji nowej, [illegible], a pochodzący z I. w. przejmowane naszych [illegible] na wzór Menandra, na wzór [illegible], na wzór [illegible], na wzór [illegible],

[illegible] tę parę: żołnierza (Miles) i pasierzyta (Struthias) znajdujemy, każą przypuszczać (wobec braku dawniejszych przykładów), że pojawienie tych dwóch postaci, samochwała (Gelazon) i pochlebcy (Kolax), [illegible] pochodzi w [illegible] tradycji [illegible], [illegible] od Menandra. Tylko na czerpiących domysły [illegible] wypowiedzenia niektórych uczonych, [illegible] opierał się Plautus był sam Menander (Rauhe, 1900) lub Filemon dający zawsze do przerabiania Menandra (Dietze, 1900).[1]

Na uwagę zasługuje fakt, że zupełnie podobny motyw, jak w przytoczonej zwłaszcza części „Żołnierza" znajduje się w jednej noweli z „Tysiąca i jednej nocy"; a mianowicie w opowiadaniu „o garbarzu (inna wersja o krawcu), jego żonie i żołnierzu"; spotykamy tu ten sam pomysł przebicia ściany, potajemnego przejścia, którem schodzi się żona garbarza z żołnierzem, jakoteż ten sam, co u Plauta motyw rzekomej bliźniej siostry, w którą się wierny powiernik garbarz, chcąc na własne oczy widzieć żonę i owego żołnierza. Tak samo bowiem jak u plautyńskiego Strabomajum i ona umie szybko przebiegać z jednego mieszkania do drugiego. Co się chodzi o wyjaśnienie zachodzącego tutaj związku, to może tu być mowa oczywiście tylko o greckim oryginale Plauta i tu są dwie możliwości: albo mamy tu do czynienia z jakąś starszą nowelą grecką, która dostała się na wschód razem z armią Aleksandra Wielkiego (G. Rohde, 1900)[2], albo-co może prawdopodobniejsze- jest to opowieść, wyrosła na tle awanturniczego życia żołnierzy i oficerów z wojennej epoki hellenistycznej, która dostała się do komedji wraz z typem afrykana-żołnierza i wraz z komedją, rozwożona po całym świecie przez wędrowne trupy aktorskie, dostała się na wschód, do nowel arabskich, stanowiących zbiór „Tysiąca i jednej nocy" (G. Rybbeck, 1892).[3] —

Theopropides dlatego ze skarbu nie może dawać nawet dotacji, gdy w nim nagle przybędzie najmniej choćby tego potrzebny, bieluwiar, od którego pożycza pieniądze i pomimo, że Tranjo chce go we wielki moralny sposób uspokoić i odprawić, z wrzaskiem domaga się zwrotu pieniędzy, lub co najmniej procentów. Lecz i tu Tranjo nie traci głowy: najbezczelniej opowiada staremu Theopropidesowi, że po opuszczeniu tego zaczarowanego domu syn kupił inny dom i na zadatek wtajemnie pożyczył te pieniądze. Stary, uradowany z przedsiębiorczości syna, obiecuje zwrócić całą sumę, ale chce koniecznie widzieć i oglądnąć ten „nowy dom". Skąd go tu wytrzasnąć? I tu nieznowu wpada mu zawsze Tranjo: Sąsiadowi Simonowi opowiada, że Theopropides chciałby oglądnąć jego dom, mając u siebie robić na wzór jego pewne przebudowy, a uprzedzony poprzednio Simonem, opowiada Theopropidesowi, że syn kupił ten wtajemniczony dom i opowiada: Można go zaraz oglądnąć, tylko ze względu na wspaniałość Simona,

1) Dietze, m. prod., str. 42. 2) E. Rohde, Der griechische Roman², (1900 Leipzig), str. 578-601. S. Hammer (De amatoriis Graecorum fabulis observationes, Charisteria Casimiro de Morawski... oblata, Cracoviae, 1922, str. 114-115) widzi w tej komicznej awanturze Żołnierza typowy przykład greckiej powieści „o niezłomności".
3) O. Rybbeck, Maron, Leipzig 1892, str. 75.

Strachy "Mostellaria"

Tytuł oznacza komedję o straszydle (mostrum, mostellum). ~~czyli potwora~~ ~~Strachy?~~ Rzecz dzieje się w Atenach. Bogaty kupiec Theopropides jest już od trzech lat na podróżach handlowych, a tymczasem w domu synalek jego Filolaches trwoni przy pomocy niecnoty Trancjona majątek ojcowski na tańce, hulanki, awantury. Dzieje prawie dnia bez uczty i pijatyki, wreszcie pan'u zaczyna pożyczać od bankierzy, jak i ostatnio znaczniejszą sumę na wykupno i wyzwolenie hetery Filematjum, w której się kocha. Wtajemnicza odbywa się w domu Theopropidesa wielkiej uczty, na którą przybyła Filolachesa Kalidamates ze swoją kochanką, Delfjum, gdy nagle Trancjo przynosi z portu wiadomość, że ojciec wrócił właśnie niespodziewanie i kazał obwieścić tu natychmiast. Zamieszanie ogromne, zwłaszcza że nie wszyscy uczestnicy biesiady mogą stać dobrze na nogach - ale nieocenieny Trancjo postanawia ojca za wszelką cenę powstrzymać od wejścia do domu; w tym celu wmyślonym pieniaczkom każe się schować do ~~muszli~~ domu - mogą nurtować dalej, tylko po cichu - drzwi zamyka na klucz, a nadchodzącego Theopropidesa ostrzega z tajemniczą miną, żeby pod żadnym warunkiem nie ważył się nawet zbliżyć do tego opuszczonego przez wszystkich domu, w którym duch zabitego niegdyś ojca Filolachesa straszy od kilku miesięcy. Theopropides drżący ze strachu nie śmie drzwi nawet dotknąć, gdy w tem nagle przychodzi mu na myśl, że Trancjo chce go we wielki mistyczny sposób uświęcić i odprawić, z uwagi na co domaga się dwóch pieniędzy, lub co najmniej procentów. Lecz i tu Trancjo nie traci głowy: Najbezczelniej opowiada starzemu Theopropidesowi, że po opuszczeniu tego zaczarowanego domu syn kupił inny dom i na zadatek właśnie przyjął te pieniądze. Stary, uradowany z przedsiębiorczości syna, obiecuje zaraz całą sumę, ale chce koniecznie widzieć i oglądnąć ten „nowy dom". Skądże go tu wytrzaskać? I tu jednowolski sprytny nie zawodzi Trancjusa: Sąsiadowi Simonowi opowiada, że Theopropides chciałby oglądnąć jego dom, mając u siebie robić na wzór jego pewne przeróbki, a wychwalony par wolenia Simona, oświadcza Theopropidesowi, że syn kupił ten właśnie dom od sąsiada: Każe go zaraz oglądnąć, tylko ze względu na nieobecność Simona

1) Dietze, m. prod., str. 42. 2) E. Rohde, Der griechische Roman², (1900 Leipzig), str. 578-601. S. Hammer (De amatoriis Graecorum fabulis observationes, Charisteria Casimiro de Morawski --- oblata, Cracoviae, 1922, str. 114-115) widzi w komicznej awanturze Filolachesa typowy przykład greckiej powieści o niefortunnej.

3) O. Ribbeck, Marcus, Leipzig 1882, str. 75.

który zatyje ini zmudzy, nie nadeszłoby mię nic o kupnie wspomniać. Teopropides zdjęła więc cudzy dom niezmiernie niezbędny tak najwznioślejszym interesem - gdy nagle, po chwilowem odejściu Tranjona, spotyka się przypadkiem z niewolnikami Kallidamatesa, przychodzącymi po swego pana, poźniej z bimbrem - jak bez asysty sprytnego kuśtana Tranjona - i wszystko się wydaje. Obrukany i zdziwiony starzec pożycza pachołkom i zrzuca na Tranjona, ale zarwany ten ich najspokojniej chroni się na stopnie ołtarza, skąd starzy zwyczaj nie pozwalał ruszyć nikogo. Kallidamates wreszcie, który tymczasem wyszpat się jak i wytrzeźwiał, wstawia się do Theopropidesa za synem i niewolnikiem tak skutecznie, że dobrodusznemu starunek daje się w końcu przebłagać. Najtrudniej jest mu wypowiedzieć słowo przebaczenia dla Tranjona, ale ten najlepiej go sam przekonywa mówiąc:

„Cremuję się znów tak oziębły - wszakżeście coś zbrojni
Wielu razem mnie ukarzecie, za jedno i drugie!"

Groźnym przeciwnikiem tej znakomitej sztuki jest właśnie do niewolnik Tranjo, który jako pomocnik intrygi pana gra tu taką rolę, jak u p. Chrysalus w „Bacchides" (p. wyżej str...), lub Epidikus w sztuce tegoż imienia (p. wyżej str.). Jest on w każdej sytuacji, nawet najwięcej wyprzedzonej i niebezpiecznej wypełnić rozum i sercem nie da się zbić z tropu. Tak n.p. kiedy starego Theopropidesa zatrzymuje przed zamkniętymi i nikomu nie otwartymi drzwiami opuszczonym domem, nagle z wewnątrz daje się słyszeć obmyte któregoś z wyjących gości Tranjo jednak nie traci głowy lecz na stronie wymyśla swego diabła, by wydrzeć ciało, a starego objaśnia że to właśnie bydlęcy owego niebezpieczeństwa, wygrażającego mu za to uwolnienie jego spokojn:

Bo diabłowi, to pewnie umarłych się wspomniał
O to, żeś się ośmielił do drzwi tych zapukać!

Kiedy zatem starcowi zostaje głowę, wezwał Herkulesa i uciekać zaprzestaje, nie oglądając się, co też Theopropides skrupulatnie wykonywa (v. 431-).

- Tranjo jest jak w ukazaniu to następnej scenie (532-), kiedy rozmawia z Theopropidesem, a tu najniespodziewniej zjawia się bankier i z wielkim hałasem domaga się zwrotu pożyczonych ostatniemu panu pieniędzy, lub procentów. Wszystko wisi na włosku, bo stary przecież zaraz zwraca uwagę na to i wszystko może się wydać, ale Tranjo w jednej chwili zmyśla bajkę o kupieniu domu, o pożyczeniu pieniędzy na zadatek i Theopropides, niezmiernie zadowolony z tak dobrego interesu, sam nawet zatrudnia się z niebezpiecznym bankierem. [Znakomicie również wywiązuje się ze swego zadania w scenie swego upokorzenia] po wreszcie kupionym domu (v. 724-) gdy stary F Theopropidesa ciągle między [illegible] z niestychanym sprytem nie dopuszcza do zasadniczej rozmowy między nimi, by Simo nie dowiedział się o tej całej sprawie jego syna, a Theopropidesowi Tranjo wszystkie odradza się Simona o tym wszystkim donosić, jako zwalił niewinnego jako [illegible] z powodu niepotrzebnej po-

Obu starchów świetnie wywodzi co pole; a w końcu niemal drwi sobie z nich
w ten sposób, że z wyraźną allusją do siebie i ich obu – co publiczności dochodzi
zarazem – pokazuje Theopropidesowi jakieś, w jego fantazji tylko istniejące, ma-
lowidło na ścianie domu, gdzie rzekomo jeden sprytny ptak (~~wrona~~ kruka) ~~wymyślił~~ naigrawa się
z) ~~Apollon~~ dwóch starców z sporu:

Tranjo

„ Widzisz obraz: ~~Jedna wrona~~ Jedna wrona ~~gawron~~ kpi sobie z dwóch sępów?

Theopropides (wytrzeszczając oczy; to samo Simo)

Ja nie widzę.

Tranjo

A ja widzę. Ten mądry ~~wrona~~ stoi ~~gawron~~ i drwi sobie z dwóch sępów nazmian.
Wiesz co, popatrz w moją stronę, ~~wrona~~ zobaczysz –
Widzisz ją?

Theopropides (jeszcze więcej wytrzeszczając oczy)

Ja żadnej wrony wcale tu nie widzę.

Tranjo

No to patrz tam, w naszą stronę; gdy wrony nie uwidzisz,
To pozwalam uwierzyć – przynajmniej tę sępy!

Theopropides (obraca się w drugą stronę i znów oczy wytrzeszcza)

Nie, ja tutaj, krótko mówiąc, wogóle nie widzę
Malowidła z żadnym ptakiem!

Tranjo

(mam kiepski) Nu to jest dość, daj spokój,
Wzrok ~~wyraźny~~ ze starości, więcej dojrzeć nie możesz!" (v. 832–1114–)

Przy szczupłym temacie utrzymany, gdy pewny siebie i bezpieczny, niedrażniąc nadmiernie F. Ślęczniak era, drwi sobie beztrosko ze starego, a ten, nie umyśla sobie dać rady z rzekomo dobrym sługą, wraca z wściekłością:

„ Ja jej nie wiem co mam robić!
Tranjo „radzi" mi najspokojniej „co ma robić":
Znasz się z Dijalogem,
Albo może z Filocomedem? Mów o tem opowiedz,
Jak cię do pola wyprowadził twój ostatni niewolnik:
Świetny pomysł „sztukarstwa" do paliczej komedji!" (v. 1149–)

Że mnie Plautus bardzo zbliżał [illegible] dla użytku greckiego, że zatem tu był inny
do greckiego oryginale ~~1883~~ 1) ~~text~~, ale nie jest tylko przypuszczenie, że stosunek go sam Plautus,
wymieniający tu tak jednym tchem, jakgdyby ustalone jej typy komedjopisarzy,
znanych publiczności wyrobiły sobie z ulubionych jego pisarzów, takich n.p. jak
w „Kartaginie":

(Panna Młoda) „Hkrumenesi" się zowie ta sztuka po grecku;
Po wymiku: „Lomjany". Dijalus ją pisał
Po grecku; a znów po nim, później, po łacinie,
Pan Plautus ... (v. 31– pan. ~~Rud~~ Lina.) (v. 31–)

1) Leo (Plautus 18 (1883) str. 559–560 (Quaestiones Plautinae)

lub „Kupiec".

„Emporos" Filemona sztuka zwie się grecka,
Po łacinie zaś „Kupiec" Makcjusza Tytusa – (w. 9–, por. Truc. 19–)

Scenę wielce charakterystyczną dla życia greckiego i nowej komedji greckiej
(młody)
iść rozumiem między Filematjum, reprezentującą typ t. z. „dobrej hetery"
i oddaną prawdziwie Filolacheowi, a starą i na ciężką nogę kutą służącą Sirą,
która obiecującą wykazuje niepraktyczność wiązania się miłością z jednym i daje
jej cynicznie-praktyczne wskazówki, jak wyzyskiwać uczucie i urodę (w. 157–).
Rad, te – zilustrowane pełnemi gniewu okrzykami Filolacheza, który to wszystko
z kąta podsłuchuje – stanowią pewnego rodzaju „szkołę miłości" i należą do sta-
łego repertoaru motywów erotycznej poezji starożytnej występującej na gruncie
rzymskim po raz pierwszy w komedji i w konwencjonalnem ujęciu. Motywy te
wystąpią później w elegji rzymskiej, a zwłaszcza w tak zwanej „Szkole miłości" Ovi-
djusza.

Scena następna: to bardzo ciężkie w swoim tragicznem (i zapewne ze-
wszystkiem biczącem) pojęciu wejście przyjaciela Fi- szły biczącem
lolacheowego Kallidamatesa (wraz z jego wyjściowym Dossjonem) który po wcza-
lanej nocy, z rana-pić zaczynają nową pijatykę u Filolacheza. W Plauta jest
to partja śpiewana, „cantticum", pewnego rodzaju melodrama, ale w tym zdaje się grecki komedii nowej,
gdzie, jak wiemy, liryczne miary wierszowe w ten sposób i w tej mierze nie
występują, ta scena wyglądała zupełnie inaczej. Z Kallidamatesem wchodził
o rannej wpadał [illegible] na scenę orszak zabawionych biesiadników ci,
co pierwsze wyszły jedną scenę a drugą śpiewali ku uciesze widzów jakąś we-
selą, pijacką piosenkę, może nawet i bez związku istotnego z treścią sztuki – ję-
[illegible] ~~emmanuel~~ [illegible]
[illegible] ~~„cantticum"~~, czyli „liryczne intermezzo", jak wyżej powie-
[illegible] ~~„cantticum"~~ [illegible]

[illegible]

[illegible] ~~„cantticum"~~ [illegible]

[illegible] ~~„cantticum"~~ [illegible]

[illegible]

[illegible] ~~„cantticum"~~ [illegible]

[illegible]

[illegible] ~~„cantticum"~~ [illegible]

[

[illegible] Delfijczyk i [illegible]

[illegible] Alkidamatesa [illegible] z Del-

[illegible] dziwnie niedbałościowych [illegible] zaśmierdłego [illegible]

[illegible] mówienie, bo [illegible] czyż ci [illegible] żona [illegible] pijany?" (v. 319-331), i [illegible] wadrzycznie mu przekadza, zwłaszcza gdy do tej chciwości zwraca się z pieszczotliwem słówkiem „oczko moje": „O-o-ocellus meus!" (v. 325). Najwięcej irytuje się, gdy ktoś mu zarzuca, że jest pijany (v. 331-), ale też zaraz po skończeniu się do stołu siada, zanim (zdołał jeszcze) kielich z winem do ust podnieść. Zasypia jak to najczęściej człowiek zlany, gdy [illegible] Neoptolemos [illegible] przekradziono się [illegible] Filolaches) i gdy [illegible] ojciec [illegible] i wstawać trzeba) on nie dowierzając [illegible] chytrości, z [illegible] jadącą logiką odpowiada:

„Twój ojciec przyjechał?
A więc kaź, niech narad jedzie! Jak śmiał teraz wracać?".

~~Całe to życie ludzkie i dojrzałe, z pewnością według wyglądu greckiego tu na [illegible] Rzeczy takie jednak trzeba mieniać z Grecji do Rzymu a na greckie [illegible] po przekształcenie [illegible] Cyprezy, chwały wiły tylko [illegible] „pogromcą" „pokonać" (v. 28, 64, 960) lub [illegible] „rozbić" i tego nowszego [illegible] po niemiecku [illegible] z [illegible] wyrazem specjalistki [illegible] (Antrzeciam mec).~~ ~~To nie [illegible]~~

Wprowadzenie to [illegible] słuchi odbywa się dosyć [illegible] prologu który ze względu na [illegible] rzeczywistości zawsze jest rzeczą wtórną - ale, podobnie jak u.p.u. Prikleria, zapowiada pierwszej sceny, która [illegible] dwu niewolników: Tranjona, służącego miejskiego, rasej kobiety wymyślnie wiedzącego, który jest prawą ręką pana we wszystkich jego występkach - i przeciwnego, a ubogiego [illegible] dobrego parobka, który nie poradzi się z gniewu na widok lekkomyślnego [illegible] majątku. Śmierć to dobre obmyślane przeciwdziałanie [illegible] i wymknięcie stąd. Wymknięcie [illegible] wytknie autor zwłaszcza sprawnie wprowadzenia całej sytuacji i [illegible] osób zresztą zgrabnie z wątku [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] jednak wtrącają akcja rozpoczyna się dopiero od tej chwili, gdy przychodzi [illegible] z [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Nie jest jednak wykluczone, że Plautus dodał był na początku zawiązanej jedynie wiadomości dydaskalicznej, jak w „Ostatniej Komedji“, jeśli nie [illegible]

[illegible] jak w „Kartalarji“ [illegible]

[illegible] 1) [illegible] Plautus w komedji [illegible] „Plasma“ [illegible] Pomny [illegible] do „Kasiny“, [illegible] Kupca [illegible] „Ostatniej Komedji“ [illegible] Plocium [illegible] vocatur Laeucomoedia Graece, Latine Mostellaria. [illegible] „Plasma“ haec Graece vocatur comoedia — (Latine „Mostellariam“ dicimus.

Komedje tego tytułu pisali — jak wiemy skądinąd — Menander, Filemon i Theognetos. Pewien jednak ślad treści sztuki menandrowskiej, wspomnianej w prologu Terencjusza do „Eunucha“; znamy dość dokładnie z komentarza Don. do F.; ustęp widzimy, że nie chronuje ona zadanego podobieństwa do „Mostellarji“. 2) [illegible] narażenie [illegible] nam tylko trzeba powiedzieć o sztuce Theognetа, jest na podstawie samego, dokładnego znanego tytułu: „Czcza z Pokój[illegible]“ — „Zjawisko czyli Skąpiec“, [illegible] jedynie Filemon uwzględnia tu zwłaszcza w zakresie jego tej sztuki inwazji niektóry za pierwowzór Plauta, powstrzyjąc się głównie na owej wzmiance o Filemonie i Diftilonie na końcu sztuki (p. wyżej); nie może to być jednak zupełnie wystarczające, bo Plautus nie wspomina przecież samego tylko Filemona, by jest pominął fakt, że jedyny znany fragment ze „Zjawiska“ Filemona [illegible] charakterystycznego [illegible] „Mostellaria“ nie [illegible] się.

F Trinici 240. myśl Fragmentów

F (K. III. 364)

F (K. II. 502)

Ze względu na to, kto był autorem greckiego oryginału, przypuścić jednak wolno, a to na podstawie charakterystyki typu Filematjum jako t. z. „dobrej hetery“ — podobnie jak to było u „Kupca“ — że sztuka greka kończyła się „rozporządzeniem“ jej jako wolno urodzonej i małżeństwem z Filocheresem, co Plautus, jako były banalne, ewentualnym innym odrzucił? —

(zapewne)

14.

„Fers“ (Persa):

Treść tej sztuki, której tytuł od Ateny, odbija tem od innych sztuk plautyńskich, że stanowią ją amory niewolników, co musiało niewątpliwie oryginalnie wyglądać dla Rzymian, do takiej swobody niewolników zgoła nie przyzwyczajonych, skoro u.p. dziwił ich już nawet widok prawidłowego małżeństwa wśród niewolników, „seruiles nuptiae“ w „Kasinie“ (p. wyżej ...). Tem też tłumaczy się, że zaraz na początku sztuki, jeden niewolnik na wieść o zakochaniu się drugiego woła z udanem zdziwieniem: „iam serui hic amant?“ — „co, już niewolnicy do miłostek się biorą?“ (w. 25).

Niewolnik Toxilus, pod nieobecność pana wprowadzający, zakochał się w hetere Lemniselenis i pragnie ją wykupić od [illegible] dzierżawcy ale tak samo, jak (stręczyciela)

1) 162 M, 158 Lindsay; por. F. Ritschl. Parerg. I, S. 159. (305 M., 394 Lindsay.)

2) Leo, w pod. Hermes 18 (1883), str. 560-561.

Chrześcijańskie pasowanie i on nie ma pieniędzy na to pieniądze. Z pomocą przychodzi mu drugi niewolnik, jego przyjaciel Sagarystjo, który otrzymawszy od swego pana pieniądze na zakupno wołów, wszystkie pieniądze oddaje Toxilusowi, a ten wykupuje za nie i wyzwala swoją Lemniselenis. Teraz jednakże chodzi o wydostanie tych pieniędzy z powrotem, by ochronić o ile możności grabież Sagarystjona i w tym celu obmyśla niewolnicy sprytny podstęp, który jest ostatecznie osnową komedyi: Sagarystjo przebiera się za za Persa – stąd tytuł sztuki – który przybywszy do Aten, przyprowadzając na sprzedaż pewną brankę ze znakomitego rodu, a Toxilus namawia Dordalusa, aby ją kupił dla swego przedsiębiorstwa. Ta branka jest przebrana córka nadzwyczajnego pasonyta Satyrjona, który w tej samej chwili, gdy Dordalus za nią wypłacił pieniądze, występuje jako ojciec wolno urodzonej dziewczyny, odbiera ją, a Dordalusa ciągnie do sądu za zbrodniczy handel. Zgarszałego Pieniądze odzyskane, a Toxilus uwolniony, wraz ze swoją Lemniselenis i z Sagarystjonem wygrała wielką wartość, stanowiącą zakończenie sztuki. Gdy do wertującego się z zwarzonym Dordalusa, który już się obawiał, że to Toxilus i Sagarystjo tak go zmotnie podarli, bierzmowicy z ulicy niezbyt nieczesanych rozbijają mu na głowie buffle, obtrzepują potem pyłu i z jednego [illegible] wyprowadzają.

Sztuka ta o nastroju nieco pubertynym, co wynikło stąd, że całe środowisko stanowią niewolnicy, trzeba, obfituje ze do przesady w ostre i tu obelgi nieuczone, w których spotykający się najpierw przez długi czas obrzucają się najprzeróżniejszymi przezwiskami, zanim tobie wreszcie powiedzą, albo czasem i nie powiedzą, o co im chodzi. Takiem jest n.p. spotkanie łotrzyka i pysznego chłopca Saginnum ze stojącą Sefolidiską (v. 200–), gdzie dopiero po prawie 50 wierszach zaciętych przekomarzań i zmyślek dochodzi do wyjaśnienia celu rozmowy, lub kłótnia tegoż chłopca z Sagarystjonem, [illegible] Podobnie do jakiej wprawy dochodził Plautus w dobieraniu obelg i przezwisk, które tu w usta wkładała tym malowanym osobom, może stanąć obraz wyzwisk między Toxilusem a szczerym Dordalusem o chwili wręczania mu pieniędzy za dziewczynę, gdzie jednemu i drugiemu aż Tchu brakuje przy wytoczeniu całej litanji przekleństw:

Dordalus

Toxilu, cóż tam słychać?

Toxilus

Ty łotrze najpodlejszy,
Ty śmieciu publiczny, z grzechu pomiędzany,
Świnia, stręczycielu, zbrodniarzu, zakała narodu!
Krzywdzisz na pieniądze, drapieżniku zawistny,
Sięgając zdzierać porywasz – niektóry w tym względzie
Twych łajdactw nie wygadał! No, bierz te pieniądze!

Dordalus

Też pozwól mi odetchnąć – zaraz ci odpowiem:
Mężu pierwszy to narodu – stajnio niecnoty,

Dziewek takich niebawem, ścierko od bałagóz,
Ty tanio kajdaniarskie! Obywatel żaren,
Dożywotni niewolnik, żarłok, złodziej, kułtaj —
Bo ji daj te pieniądze, dlaj grono, smukrawce? (v. 403-)

Chodziło tu wyraźnie najwidoczniej o danie „koncertu" grubjańskiej, któ[illegible] wywiązała wśród zapamiętałej gestykulacji [illegible] – co zwłaszcza dla pełnych nerwy Italczyków i dziś od takich sprzeczek nie stroniących, niegdyś prawdziwie musiało. Najprawdopodobniej zatem sam Plautus tło środowiska niewolnicze w tym celu wyzyskał, by odmiejąc zapewne i rozgadujące matkę greckiej sztuki, dać upust pochłaniającemu temperamentowi. [illegible] jak [illegible] wnętrz, ani ślad jednakże momentów odstręczających i [illegible]. Te należą np. wyry, jakiemi obrzędowy [illegible] „Satyrio" –, [illegible], wywiązuje na kpiny tak przez Plauta nazwany, bo nigdy przecież nie jest satur-[illegible]. Obarcza on również (niektórych) dla [illegible] pasażerów objaw, że lubi udawać uczonego i chwali się posiadaną wiedzą w domu całą [illegible] książek: „Horum ennillum habeo plenum scrinium (domi)" (v. 392.), które chowa na posag dla córki, niebyt zaprawiała z tego wzięcia uciesznej. Nie jest to zresztą byle jakiś pasażyt, ale jak to wynika ze scen zawiązania [illegible], z którym przedstawia się publicznie (w tym pieniaczkim zawodzie) ma on [illegible] za sobą tradycję godną:

„Ja zawód starodawny po przodkach dziedziczę,
Zachowuję, wyznaję z wielkiem nabożeństwem!
Bo nigdy się nie trafił taki wśród moich przodków,
By nie pasł swego brzucha sztuką pieniaczską:
Czy to ojciec, czy dziadek, pradziadek, czy nawet
Prapradziadek, lub ojciec, dziadek prapradziadka,
Zawsze oni – jak myśmy – cudzą jedli stronę
I nikt ich zatrzeszczeć nie zdołał przemyślnie!" (v. 53-)

Z pewnością mniej wielkości, zapewne na tak świetnych tradycjach, ma on [illegible] pewne konkretne plany zbawiennych reform społecznych, które zamierza [illegible] – gdy [illegible] się w tym zupełnie inaczej:

„Lecz czyjem ja [illegible] (nie głupi) [illegible], państwem się kłaptać?
Są przecież urzędnicy – ich przed tem się martwić!" (v. 75-76.)

My widzimy jak dotąd, że to nagłe ostudzenie Satyjona t.j. Plauta w gorącym zapędzie [illegible] źródło w [illegible] które ze swym „swobodnym językiem" trudno Newjusz (p. wyżej ....) – i jeśli oryginał tego monologu mógł być istotnie w greckim oryginale, to ten rys ostatni, ten nagły zwrot, jest z pewnością wytworem właściwego rzymskiego poety, wchodzącego zarazem na wystawienie tej sztuki w Rzymie w burzliwym roku po r. 204. l.p. po katastrofie Newjusza.

Niewolnik Sagarystjo jest tutaj spręży[illegible] całej akcji, t.j. całego oprzędu; on też

w pewnej kulminacyjnym, gdy wymieniamy to pole Dordalus wymienia (jeszcze) jako Persowi, swe [illegible] za sprzedany „krakis" zapytany o nazwisko, czytając jakiś nadzwyczajnie „perskie" ~~czy greckie~~ imię, w którem po dekonwolucie mieścił wyjaśnienie całego podstępu:

Dordalus

„ A jakeś się nazywam ?

Sagaristjo

Czyż to cośkę tyczy ?

Dordalus

Jakże nie ma mnie tyczyć !

Sagaristjo

(dyktuje) Więc słuchaj, byś wiedział.

Ot, zwią się : Fatizomówic - Pannospiredamides -

Banialukomówides - Gnoromyciggides -

Pibiegodniemówides - Magides - Okpides -

Cozaskomuparwides - Nigdymiewyrwides.

Dordalus (który notuje to (na tabliczce) skwapliwie)

No, dalibóg, przedniemnie piszę się ta moc imion !

Sagaristjo

Ha - taki zwyczaj perski, że długie imiona,

"Pokrzone nazwy !" (v. 700-)

Ogłupiony (skwapliwy) zapisywacz nie dostrzega nic dziwnego w tem niezwykłem nazwisku – ku zadowoleniu dublerowi – podobnie jak w (Macrobiach) (strachach) dwaj wymiędrzeni w pole starozakonnie nie zauważyli jaśniej dla widzów aluzyj i [illegible] obcych wyrazów. F niezrozumiałych

Te arcyperskie nazwiska z wyszukanych różnych z greckiemi końcówkami złożone, [illegible] są oczywiście oryginalnym wytworem Plauta, pokpiwającego sobie w ten sposób z tym i innym greckiem hellenistycznych. –

Charakterystycznym objawem pewnego środowiska skostnienia i obowiązkowego używania w literaturze stałego repertoaru motywów erotyki, jest fakt, że postać zakochanego niewolnika Toxilusa jest uskrzydlona temiż samemi wysłowieniami, co zwykle zakochany panicz. Tak samo jak wolno urodzony młodzieniec, wydziwia on na scenę z lamentami i narzekaniami na potęgę Amora (v. 1-) i tak samo jak ukochanej synowie „ginie z miłości i braku pieniędzy". Plautus swym zwyczajem i tutaj wmyślnie tych rozpaczy nie bierze na serjo i nie dopuszcza do uroszczeń sentymentalnego. Tak też n.p. przeciwstawia stałym motywom

*) Vanilloquidarus Virginesneudomides
Nugiepistogmides. Argentumexterebromides
Tediguilogmides Nugides Palponides
Quodsemclarrpides Nunquamesgides. em tibi !
(v. 702 - 705)

Całości zgoła gest – oczywiście przeciwnie przyjęta – „walka z Amarem", zarzuca on [illegible] w sposób, wkładając niewolnikowi w usta śmiesznie [illegible] i dziecinnego zapewnienia, że „walczy walczyć ze lwem, z wężem z żółwiem, z dzikiem stołkiem, z [illegible] z tatuażem, nie z tatuażem".

Ekspozycja odbywa się w [illegible] po której następuje monolog parasyta. Wprowadzenie mogłoby być wzorem innych komedyj, służyć do takiej ekspozycji jako komedyjowego odwiązania postaci; nie jest winą, że dalsze, pomimo do prawnienia nierzyt skomplikowanej fabuły nie było potrzeba dodawać niczego, całej stało poza samą akcją.

Sztuka obejmuje dużo partyj śpiewanych (lirycznych), a na szczególną uwagę zasługuje fakt, że nie tylko zaczyna się od partyj lirycznych (dwie równoległe monodje Tezauza i Diagoristjana), ale-prawdzie jako jedna tylko trzecia komedja plautyńska t.j. Stichus (p. niżej, str. 18.) – kończy się takie nadzwyczaj ożywiona partyą śpiewaną. W tej wielkiej scenie końcowej (v. 753–857), przedstawiającej właśnie owe uczty niewolników, które zdolne aż 5 osób, monodjach, tercetach i kwartetach, wyżytych w najrozmaitsze miary wiersze, [illegible] przy czem nie brak nawet i tańca (p. str. 824–). Partja ta niezmiernie przypomina część tego rodzaju scenowo-baletowe zakończenia komedyj Arystofanesa, ale skądinąd takiego u Plauta który przecież z Arystofanesem i starą komedyją attyckiej nie ma nic wspólnego, przerabiając i dziwnie skracając nam do pewnego stopnia komedyj nowej? znajomość [illegible] (p. myżej str. 10, 11, 12, 13) wykazały niewątpliwie istnienie wielu przeżytków starej komedyj jońskie w obrębie komedyj nowej, stwierdzano nawet we fragmentach najsłynniejszych jej przedstawicieli, zwłaszcza u Diflosa, Menandra i we pozostałym stadjum tego gatunku, czyli w t.z. komedyj średniej, dość częste przedstawianie nietu na scenie [illegible] 1) między tem jednak nie znaleziono śladów tej charakterystycznej dla Plauta [illegible] jest [illegible] 2) i myżej zatem należy, że skoro to wprowadzenie [illegible] tutaj wyraźnie od rzymskiego [illegible], który, biorąc asumpt z [illegible], znajdujący się wówczas w greckich oryginałach w Stichi (wstępna [illegible] i liryczno-taneczny [illegible]).

Jeżeliby zaś oryginał grecki ze względu na owe „końcowe zabawy" do komedyj t.z. średniej (Antamonitis, 1893) – co bynajmniej nie jest pewne z konieczności – to zgoła niczego nie zmienia, że we wzmiance o wyprawie Persów do Arabji (v. 506 f.: „Chrysophilus Persas cepere urbem in Arabia") kryje się allusja do rozbudowanych wydarzeń z czasów króla Persów [illegible] w r. 338 przed Chr., czyli data przemawiająca [illegible] komedyj nowej [illegible] 3) [illegible] na rzymskie to jednakże, pochodzące od [illegible] nie [illegible] w zawołpowiedzi, [illegible] w [illegible] [illegible] [illegible]

i to jeszcze ;

[illegible] ; Ony-
ści [illegible] [illegible] [illegible]

wuje, postanawia za radą niewolnika Milfjona z niszczyć Lukusa,
a to przez podstępne uwikłanie go w sprawę sądową. W tym celu przebiera
się jego niewolnika Nawarchidesowego Wallylistowca za bogatego kupcy-
ma [illegible] mi],
[illegible] tego [illegible], który wreszcie przyjechał do miasta, by się nieco
rozejrzeć i jego podstawiają Tyberyuszowi [illegible] stręczycielowi; ten wyciąga od nie-
go [illegible] wszystkie pieniądze - które są oczywiście własnością Agoranto-
klesa - i [illegible] zaliczka to do niego, chcąc je [illegible] znacznie powiększyć.
Przy przeprowa-
dzeniu całej tej transakcji mają grają sprzedawcy przez Agoranto-
klesa, [illegible] podstawieni świadkowie, t.z. „adwokaci", którzy Lukusa zręcznie w tę sprawę wplątują.
Zdrodzo wiat za czas uwięzienia się tak dobrze [illegible] wiecie, gdy zjawia się Ago-
ranklesa i powstrzyje się [illegible] na tych właśnie „adwokatów", przy-
wraca Lukusa do życia o zbrodniu uprowadzenia cudzego niewolnika i przy-
właszczenie sobie cudzych pieniędzy. Podstęp się udał, ale [illegible] Adelfasjum
nie dostała się jeszcze przez to w ręce Agoranklesa i do tego [illegible] zaprowadza dawno
dawna skrzyn, przepełniona przez [illegible] bogactwa Lukusowego
niewolnika, dowiaduje się Milfjo, że oba te dziewczęta są wolno urodzone
i że przed laty, wraz z piastunką Nonnią w Kartaginie porwane, były sprze-
dane Lukusowi. Postanawia zatem, by jego pan, Agoranklesa, jako z rodu
Punijczyk - bo wiadomo w mieście, że pochodzi on z Kartaginy - stanął na no-
wy prawa w obronie tych dziewcząt, jako wolno urodzonych i w ten sposób
wydarł je rajfurowi. Ponieważ jednak właśnie w tym czasie przybywa do
Kalydonu Hanno, [illegible] dziś Tych dziewcząt, a [illegible] Agoranklesa, w poszukiwaniu za
porwanemi dziećmi i zetknąwszy się przypadkiem z Agoranklesem rozpoznaje
w nim swego krewniaka - wszyscy postanawiają, by raczej Hanno wystąpił w roli
skarżącej i oswobodziciela owych dziewcząt kartagińskich. Przy tej okazji, ponieważ
stara piastunka porwanej Hannona, skarży się, że Adelfasjum i Anteraxilis są
właściwie owocem porwania [illegible] córek Hannona, który Teri czas [illegible] udaje
Adelfasjum za żonę Agoranklesowi. W ten sposób wszystko się kupi na znie-
nawidzonym [illegible] stręczycielu Lukusie, którego za handlowanie wolno urodzonemi dziewczę-
tami czeka ciężka kara tak że przeciw tylko by mu darowano się skarżenie.

Jako nowy typ zwracają tu na siebie przedewszystkiem uwagę owi przed-
stawiciele [illegible] podstawieni świadkowie: „adwokaci". Rysy, jakiemi są ich charaktery
skreślone, nie wyglądają bynajmniej na rysy szablonowe, w jakie obfitują in-
ne postaci, może dlatego, że więcej tego rodzaju ligur i w tym razie u Stylu z ko-
medyi [illegible] klasycznej nie mamy. Być może, że [illegible] to pewna zdobycz na tym dy-
latacie - doradców, czy prawców [illegible] jacy występują u n. w. „Francuzów" K-
rébijusza - tutaj, co prawda, nie zbyt mądry, tak jak i ów [illegible] „przebiegły"
prawnik Abbeyfei w „Epidikazie" Plautyńskim. [illegible]. W każdym
razie [illegible] przedstawiają ciekawy [illegible]: [illegible] dobrze o tem, na jakie niebezpieczeństwo ich
obserwatorzy (v. 547) i nie gardzi bynajmniej jakimś [illegible] typ [illegible] strzałem (v. 533-34
(o ile ich ktoś zaprosi)

F z różnych powodów nie jednak jasne mi [illegible].

F tylko w naszem pojęciu ito

... mieszczaństwo, nawet wyraźnie powiedzieć, że to jest jedyny przykład, dla którego ... no obywatelom krokiem przystępu, t.j. cała ta rzecz nie odbiera nic wyjątkowego (w. 522-). Z drugiej strony jednak te słowa nie (z wyraźnym zaakcentowaniem) pyskate ... zbyt ... (wcześniej ... najlepiej nawet, można by, ...) ... jakkolwiek jest, ... że ... to ... mają z czego ... żyć i nie muszą ... (w. 816-), ... mieszczaństwo, ... stręczycielowi ... cynią to tak precyzyjnie, żeby ani jednemu słowcu nie narazić się na zarzut współdziałania w tej niebezpiecznej sprawie i w krytycznej chwili całą winę bezwzględnie przekazują na Lykusa.

Charaktery dwóch dziewcząt nie występują wyraźnie w zupełnie indywidualizowanych rysach, jednakowoż, co jest z góry rzeczą łatwą przyjąć, są one sobie wyraźnie przeciwstawione. Nie są one jednakowo ... gdyż ... stręczyciela), ... Tak ... rozpoczął swój zawód, ale widać z ich zachowania się ze stanowiska ... cechujących ... Typ t.z. „dobrej hetery“: dbają ona bardzo o siebie do tego:

Wiele we mnie wdzięku stroju, siostro, ni zasługi,
bóg, niech mnie dobroć dobrać - dobroć, nie klejnoty.
Klejnot, jest to dar fortuny - dobroć jest urodzenia;
Bóg by mnie zwano dobrą, niżeli bogatą!“ (w. 301-)

Auletaxtilis wątpliwiast, nie ceniąca sobie wiele tych wszystkich zmienności owej siostry, ma raczej skłonność do owego zwykłego typu „meretrix mala“, a.p. w tem przeciwieństwie do ... (w. 410-), co uważa za najwyższy przymiot dla mężczyzn:

Wprawdzie kobiety są przy takie, takiego nastawienia,
że gdy tylko je pobawisz chwilkę, wystarczysz,

/.

Tanta [illegible] urbis [illegible] (v. 210-)

Jednakowoż, pomimo wszystkich typowych akcesorjów nie wyglądają tu one na zupełnie szablonowe hetery, co jest widocznie celową stylizacją autora; zresztą później mamy tu okazję, że są one jednak trochę zrodzone i heterami ostatecznie nie zostają. Uderza zwłaszcza to wyjątkowe w komedji zachowanie się Adelfazjum wobec Agorastokleza: nie imponuje jej u niego nic, nawet to, że ten mężczyzna wyjątkowo ma wiele pieniędzy, podczas gdy rentę w komedji nowej sprawa posiadania kochanki reguluje się jedynie do kwestji wysokości większej lub mniejszej sumy pieniężnej, a wzajemność, względnie brak jej w chwili wojny, zdaje się nie grać żadnej roli. Adelfazjum, mówiąc biwa na najwyrazowniejsze i najczulsze argumenty Agorastokleza, nawet na zapewnienia posiadania „szalonych pieniędzy" (. sunt mihi intus nescio quot nummi aurei lymphatici", v. 345), odtrąca go od siebie, mówiąc opryskliwie:

„Przestań gadać! Mam dosyć tego --- proszę mnie nie tykać!" (v. 350-351)

a poprzednio cytowany:

„Ade: Quid mihi molestus's obsceno? AG. Aha, tam saevisti!
Ade. Mitte amabo!" (v. 335-336)

Taka wyjątkowość czy oparcie dziewczyny jest-oczywiście tylko wtedy w całej komedji uzasadniona, o ile dowiadujemy się - co z wątków, o ile chyba mówimy, wypadków - o dziewczynie bardzo wcześnie. Taką bytą zdaje się Pasikompsa (kpsa) Lukrecka późniejszej komedji Warrona p.t. „Kochanie", jak na to wskazują fragmenty przekładu późniejszego komika rzymskiego Turpiliusza, a zwłaszcza fg 21. (Ribb. C.R. F³ p. 115), podobrany ze sceny zupełnie analogicznej:

„ - - - - - - - ne me attigas! apage a me!
Manum! - Heia, quam ferocula est!"

„ - - - - - - - nie tykaj mnie, odejdź!
Zabierz rękę! - Ach biada! Jakaż ona srogа!"

Również i kochanek owej Adelfazjum, młody Agorastokles, czyni tego, że jest wyjątkowo zasobny w pieniądze, co wszak prawie się nie kwalifikuje wobec innych mężczyzn w komedji, okazuje tutaj - może z konieczności, wobec oporu dziewczyny - pewne cechy mężczyzny [illegible] „mówi" sto drachm [illegible] w tym tonie, jego rozmowy z niewolnikiem Milfionem, na widok niedoścignionej kochanki:

(zabawnym jak zwykle w takich sprawach)

Agorastokles

„ - - - - - - Wszystko mieć od ciebie.

[illegible]

czy i to, by kochać tak, co jej nigdy nie tknąć?

Agorastokles

Nie to! Bogów takie kochanie, a wprost ich nie tykanie!" (v. 281-282)

Lecz i tego, tak uprzywilejowanego na pierwszy rzut oka oderwania się nie należy brać na serjo. Plautus sam tę „wielką" miłością młodzieńca nie zbyt się przejmuje i przez usta niewolnika, zupełnie w analogiczny sposób, jak to było w „Kur-

[illegible] mentalność tej [illegible]:

[illegible]

„[illegible] za kamień węzły, [illegible]"

[illegible]

[illegible], to [illegible], [illegible] – [illegible]
Że [illegible]" (v. 490–)

[illegible]

[illegible]

„[illegible] – [illegible]" (v. 313–)

Latinus (stręczyciela) [illegible] i żołnierza-samochwała [illegible] wymienia chronią wy-
łącznie [illegible], Pojtus (stręczyciel) [illegible] [illegible] od krzywoprzysięstw
[illegible], [illegible] od Wenery otrzymania spełnienia swych życzeń, wypowiadają im wojnę
i odmawiają składania ofiar, skoro, jak mówi, Wenera wszystkich złożonych
ofiar nie była jeszcze dosyć:

„Kiedy to, co było dosyć, jej nie było dosyć,
Zaprzestałem całkiem ofiar: to mój błąd, mój zwyczaj!
Ja pokarę, że teraz biegi i bojowe
Użyły więcej kontenu, mniej wymagający,
Gdy wtyrę, jak najbiedniejsze Wenerze dojechał!" (v. 458–)

Żołnierz-obrońca, od pierwszego wejścia na scenę zaczyna opowiadać o ja-
kiejś sławnej bitwie, w której porąbał nawet kilku w powietrzu latają-
cych. [illegible] (v. 47–) – [illegible] o drugiej bitwie [illegible]
[illegible] (stręczyciel) [illegible] nie wiedzieć) [illegible] od niego; [illegible]
[illegible] nie [illegible] rozkazy, nie tych rozkazów słuchać". (v. 496).

Na uwagę zasługuje kwestia [illegible] F nieco później po v. 930. Występuje F nie łacińskich
tutaj po raz pierwszy Kartagińczyk Hanno, który w porozumieniu za swemi
córkami i bratankiem przybył aż do Kalydonu i tu prosi bóstwa tego mia-
sta, by mu były przychylne i pozwoliły znalezć zaginionych (v. 950–960).
Na samym początku jednak tej sceny, przed v. 950, znajdują się w rękopisach
dwie partie dziewięciozwrotowe w [illegible] obcej mowie, z których każda,
zdaniem znawców [illegible] [illegible] tego,
co Hanno mówi [illegible] po łacinie. [illegible] nie [illegible] mówione
przez Hannona i nie pochodzą ani od Plauta, ani od autora greckiego
oryginału. Grecy bowiem mieli o tym języku bardzo małe pojęcie, a je-
śli Rzymianie właśnie w tym czasie wyrobili sobie o tym języku pewne wyo-
brażenie, to przecież całej tej scenowy nie byłby zrozumieli – a zresztą kto
mówiłby również [illegible] F monologu łacińskiego (950–960)? Prawdopodobnie więc F bezpośrednio
[illegible] co znał język punicki, dodał tu później to [illegible] łacińskiego wypo- po niej wy-
wiedzenia Hannona, czyto dla popisu, czyto dla innych, nie znanych nam dziś już celów,

[illegible] zachował rękopis [illegible] v. 740–749, 890, 2 inny skrybów uległa zepsuciu, który chciał [illegible] v. 900–939.

[illegible] F – polegający na sekundowaniu tłumaczeniu na łacinę istot nadziemskich – [illegible] niemca.

[illegible] wypowiada Hanno, [illegible] kiedyś to Alkmenę, zapewniając Sosiarchlesa, iż „chroniący zdolen Junijczyk nie [illegible] [illegible] v. 791) [illegible] z innymi „pomocą" rozmowę F. Są to w. 995, 998, 1002, 1006, 1010 aż do 1029, przy czym, uwagę, iż Alkmena nie [illegible] o [illegible], [illegible] się [illegible] [illegible] jej odbywa się w typowej sytuacji między panem a niewolnikiem, w pierwszej scenie, w której też natychmiast od razu rozpoczyna się akcja (w. 193–), dążąca do wytłumaczenia pierwszego wejścia Sosia. Słusznie zauważono (Leo, 19.2), że to nawiązanie akcji odbywa się w sposób wyjątkowo sybiliński, za zwykłej sceny przygotowawczej ekspozycyjnej tło akcji i to od razu na pozorach widzi. Długą intrygę przygotowuje niewolnicy Syncerastus i Misja, v. 823 –), po nich, ale dopiero dobry podstawę dla dalszej akcji niewolnik Tranio, Syncerastus, tak, że o ileby chodziło tylko o samo motywy akcji i wytłomaczenie podstępu, Sosia natychmiast akcji by mógł [illegible] [illegible] na [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] ...ytanny zwerwanie [illegible] publiczności do żywiołowego poparcia całej imprezy [illegible] ...zdrowiate, ut vos servet Salus!

wzajemnych za granicą ze strony „Pomyji świata"

Badanie tendencji tej sztuki i konstatowanie pewnych błędów dzieliło, zwłaszcza [illegible] w końcu XIX w. do zaciętych sporów między uczonymi, a rezultatem ich jest prawie ogólnie dzisiaj przyjmowane, jakkolwiek bynajmniej nie dowiedzione, twierdzenie, że mamy tutaj do czynienia ze zlepkiem, czyli z rzekomą „kontaminacją" dwóch sztuk.[1] ~~W ostatnich czasach stanęły tu naprzeciw siebie dwa autorytety: Za kontaminacją Lea (1913, za nim Jachmann 1911) a przeciw niej zastrzeżonego francuskiego badacza Legranda (1903, za nim Lejay 1911 i Thiaucourt 1920~~

Za kontaminacją wysuwano głównie dwa argumenty (inne są mniej ważne):
1) Zasadniczą różnicę między charakterem obu dziewcząt, Adelfazjum i Anterastilis, w pierwszej części sztuki, tam gdzie jest przeprowadzany plan oszukania starca za pomocą owego pochlebionego przybysza – a ich charakterem w drugiej części komedji, gdzie występuje Hanno i rozpoznaje je jako swe córki; w pierwszej części są one przekonująco scharakteryzowane jako typowe i zawodowe hetery – a w drugiej jako [illegible] dziewczęta, które z tych niezrozumiałych typowości [illegible] starca.

2) Nierealność Milfjo, który całą intrygę (zawarcia w części pierwszej [illegible] starcowi) F, fol. v. 917)
w celu odebrania mu dziewcząt, nie wie nic o wykonaniu i udaniu się jego pierwszego planu („exspecto quo pacto meae technae procedant sient") i po wejściu przy pomocy Syncerastusa drugiego podstępu powiada:

„To bogowie nieśmiertelni mego pana chronią
Oni zgubią dziś zajfura: moc nienawidzi go ciężka!
Toż nim pierwszy pocisk utkwił, już drugi wejdzie w cel!" (v. 917; por. 923

(Ten zamach zawiódł; [illegible] zajęcie mu [illegible] (Stąd wynika, że pierwszy podstęp nie udał się cały, gdyż nie mogło mieć miejsce zamienienie starca, t.j. nie mogło dojść do odebrania mu dziewcząt, a

Wynikałoby zatem przypuszczenie, że Plautus połączył tu dwie późniejsze sztuki, t.j. że do jednego oryginału greckiego, który miał za treść tylko oszukanie starca i odebranie córek przez ojca Kartagińczyka, Plautus przeniósł na progu tego jakiejś innej greckiej komedji, z zawsze temi heterami, gdzie istotą akcji było jedynie oszukanie starca. Skutkiem tej niedbałej wobec kontaminacyjnego czynności przeszły bezwątpienia owe błędy kompozycyjne, polegające na rzekomem nieuwzględnieniu charakterów i sytuacyj.

Jakkolwiek niedbałość o jedność kompozycyjną jest bezsprzecznie cechą Plautyńską, to jednak argumenty powyższe nie są bynajmniej przekonywające:
1) Wyznano bowiem wyżej, że owe dziewczęta – a co najmniej jedna z nich – pomimo pewnych konwencjonalnych rysów, mają cechy odróżniające je wyraźnie od Typowych i zawodowych hetar; jakiej [illegible] o pewnej niezależności ich zachowania (w scenie 210-409) (n.p. w. 265-, 240-, 30[illegible], 264-, 319-, 236- i t.p.), to wyznał Legrand, że nie są to bynajmniej towary, którychby nie mogły pożądać chciwości wolno urodzone, ale od dziecinstwa w atmosferze lupanaru wyrosłe i wychowane.

Niesłuszne [illegible] jednak te słowa „zawsze nie" pochodzą z nieżadnego jej szablonowego [illegible] w Plautyńskich komedjach hetery, czyta faktycznie czyto tylko prawne i nie trzeba [illegible] koniecznie (jak tego chce Fränkel (1922) m. pod. str. 274) przyjmować, że te właśnie sceny dodał Plautus z innej jakiejś sztuki:

1) W nowszych czasach stanęły tu naprzeciw siebie dwa autorytety: Za kontaminacją Lea: Plaut. Forsch.², str. 170-178, Jesk. d. Röm. Lit., str. 130-131 (za nim Günther Jachmann: Die Komposition des plautinischen Poenulus, Χάριτες Friedr. Leo zum sechzigsten Geburtstag dargebracht, Berlin 1911, str. 249-278), a przeciw niej zastrzeżonego francuskiego badacza M. Legrand'a: Pour l'histoire de la comédie nouvelle, 4. L'original du Poenulus de Plaute, Revue des Études Grecques XVI (1903), str. 358-374 (za nim P.E. Sonnenburg, Plautus und seine Originale, Wochenschr. f. klass. Phil. 1917, str. 626 i G. Michaut, Plaute, II, str. 269-).

2) Zachowanie się Adelfjusza w owej scenie od w. 847, chociaż się zupełnie konsekwentnie, jeśli się zważy, że przy wykonaniu swego pierwowzoru plautyńskiego nie był — bo też nie był tam wcale potrzebny, skoro przeprowadzenie skartowanej akcji oddał całkowicie w inne ręce, tj. w ręce Kalidyskusa, [illegible] i zgorzałoskelesa.

Zresztą, chociaż [illegible] zarzutów uznać trzeba było — (to i w tym wypadku) nie należy się obawiać, że wszystkie sztuki greckie były od początku wzorowo zrozumiałemi i że nie można a priori zupełnie możliwą, że niektóre interki, wstawione tu dowolniejsze, których w sztuce plautyńskiej oczywiście nie brak, istniały już w oryginale greckim. Była to zatem jakaś sztuka pośledniej wartości — „un des rejetons médiocres" komedji nowej, [illegible] trafić chciałby Legrand, choć nie ma na to wystarczającego dowodu, że była grana tylko na scenie prowincjonalnej, w. Kalydońskiej, jak tego chce tenże uczony.

Znamy tytuł tej sztuki, bo podał go sam Plautus, mówiąc w swym prologu:

„Karchedonios" się zowie ta oto komedja,

i ciekawy chód rzecz, że sztuki o tym tytule, Καρχηδόνιος — „Kartagińczyk" pisali Alexis (K. II: 331) i Menander (K. III. 75—), ale jakkolwiek autorstwo jednego lub drugiego jest tutaj zupełnie możliwe, [illegible] fragmenty [illegible] nie dozwalają niczego wywnioskować o ich treści, nie obarczy żadnego wniosku z wynikiem sztuki. F sztuk zaginionych,

Podobnie jak „Panna młoda" i „Komedja skrzynkowa" (p. wyżej), które i „Kartagińczyk" miał swego drugiego tytułu, a mianowicie „Patruus" — tamto jak słyszeliśmy — jak to z tegoż prologu wynika, zdanie w niejasnym miejscu w. 54. czytamy:

„Latine ~~Plautus~~ (platus) patruus pultiphagonides"

Na sposób takich specjalnie plautyńskich, komicznie greckich imion jak np. w „Persie": „Rugides, Virginesvendonides" i.t.p. (p. wyżej str.) nazwał się tutaj bezwątpienia sam Plautus żartobliwie „Pultiphagonides" — „Papkojadawides", [illegible] mezo to dlatego do swego imienia rodowego Maccius, [illegible] Maccus, krągłość, macco — papka (p. wyżej str.) i.t.d. Słowo „patruus" zatem oznaczać tu może jedynie tytuł plautyńskiej sztuki.*)

Imiona! a może się [illegible] mogą odnosić do imienia greckiego [illegible]

*) W tekście, w. 54-55:

Καρχηδόνιος vocatur haec comoedia
Latine ~~Plautus~~ (platus) patruus pultiphagonides

należy pewne zepsucie, prawdopodobnie wypadnięcie jednego wiersza [illegible] i przypuścić, jak sądzę, takiej mniej więcej toku myśli:

'Καρχηδόνιος' vocatur haec comoedia
Alexidis (?) Graece; eadem postid demo
Latine Plauti: 'Patruos Pultiphagonidis.'

(Por. Cas. 31—, Merc. 9—, Mil. 86—).

Tytuł grecki: 'Καρχηδόνιος Ἀλεξίδος (?)', tytuły [illegible] i wszystkie [illegible] z tytułem łacińskim 'Patruos Pultiph[illegible]idis'. Do sprawy tej wrócę w innej pracy.

to

Siostrzeńca

stryczyciela

obcego niewolnika

stryczyciela

o takiej mowę ze stryczycielem i teraz właśnie zakład wygrał — owszem chętnie

stryczyciela

i zastanawiają

dolus przybierając pod warunkiem, że będą wtedy przyjęte dla

W wiernierzie żywej i barwnej; ale zresztą typowej charakterystyce

sługi-krętacza. Pseudolusa jest ten nowy szczegół, że on na razie sam nie

w jaki sposób oszustwa swego ma dokonać, a z góry się już zakłada,

o rada; dlatego też odbiegając ze sceny tuż przed spotka-

Lecz że tego nie zrobię, com zrobić

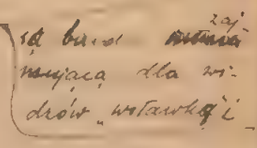
twa nie zdaniż! A jedno to pewne,

Że – o ile wiem – nie wiem sam jeszcze, jak zrobię,

Wiem tylko, że to zrobię: Kto wchodzi na scenę,

Ma przynieść coś

A kto tego nie



Nosciana (co niegodziwo egzonję, Ro Rosc. 20) tak, że Tullia Baljona uzywa kilkakrotnie jako przysłowiowego określenia najpodlejszego człowieka (Phil. II. 6. 15; Ro Rosc. 50).

maniaję

stkich innych kucharzy, a na dowód swego zuchwalstwa przytacza bitnie wyszukanych - oczywiście przeważnie zmyślonych - przypraw, tylko używa

60

[1]) ~~Por. r. III. dod.~~ ~~Wydanie podobny fragment Statuta.~~

[illegible] ramiona Balcera [illegible] a [illegible] ego [illegible] Balcera [illegible] Matyę (w. 956–) i pendant, t. j. scena [illegible] (w. 1103–). W pierwszej scenie [illegible] ~~myga~~ nie jednak z nadmierną gwałtownością [illegible] ~~swego wroga~~ mistrza podstępu [illegible] Balcera [illegible]

1) Por. wydanie podobny fragment Statuta, r. III. 344 i r. I. 343, 362.

Plautus mówi tu zresztą o innej sztuce, innej komedji:
„Lepiej byłoby wtedy z miejsca, mogli myśl natychmiast
dostosować do akcji, która ma dalej nastąpić.“

Komedji Oślej

stręczyciela 1)

miu

2)

I tak Pseudolus zapewniała

właśnie
stręczyciela

Elżbieta

1) Leo, Gesch. d. Röm. Lit., str. 131
2) Krotz v.: H. S. Teichfuß Geschichte der Römischen Literatur, 6
neu bearb. von W. Kroll u. F. Skutsch, I Leipzig-Berlin, 1916, str. 175-176.

1)

1) W. Schmidt, de Rerum Natura Libri VI. nec non excerpta Arriani, Hamburg 1909, Perthes.

Vgl. auch Schmidt, W. S. Teuffels Geschichte der Römischen Literatur, 6. I, Leipzig-Berlin, 1916, SS. 175-176

Klarnecista

zas tutaj

Stworzyciela

II.

„Aina" ( )

Stworzyciel

Stworzyciel

Stworzyciela

Stworzyciela

podrwiwa tobie w zaciepny sposób ze chapiącego

(w. 1205-)

tak, że słuchą chcącej się faktycznie najwięcej zbliżoną (nowego) do greckiego ty-
pu komedji nowej, tak jak ją znamy z wszystkich fragmentów dawniej-
szych i późniejszych. Tak często w greckich sztukach powtarzane refleksje widoczne
są tutaj u.p. w bardzo budujących uwagach Demonesa – jest to wogóle „naj-
porządniejszy" ustępek ze wszystkich postaci plautyńskich – na temat komer-
cjowania, rozsądnego i uprzejmego życia w kuchni prawdziwie męskich (w. 1230-),
na co jednak jego niewolnik Grypus dość cielęcio reaguje, mówiąc:

„Toż dlatego dziad z ciebie, żeś jest zbyt nie zamy";

a w końcu nawet zamyka ostatecznie usta – bodaj że w imieniu samego Plau-
ta – słowami:

„Widziałem ja już wiesz komików, w ten sposób
Mądre pieśni prawiących – i jak nie klaskano,
Gdy kudłaci ci zaczną długo wykrzywiali;
Ale kiedy z teatru kazioły wrócą do domu,
To żaden nie był takim, jak im zalecano!" (w. 1249-)

Nie brak też tutaj śladów tak charakterystycznego dla greckiej komedji
nowej" użytku tragedii: W scenie od w. 706, gdzie ~~gajfus~~ wyciągnięty
(Hycrycjusz)

Z pośród komedyj plautyńskich

[illegible] się [illegible] od dziewcząt, [illegible] się znowu na nie, pomimo, że zasiadły one na stopniach ołtarza i chce siłą od ołtarza [illegible] (w. 1275) [illegible] [illegible] [illegible]

O [illegible] zwykłe, [illegible] wszystkie [illegible] wstał [illegible] Labraxa jakoboleich nie [illegible] tak karykaturalny jak Baljaki z „Pseudolusa". [illegible] nie tylko na taką prezz, jak zwykła [illegible] u zajęcia w komedyi [illegible] to raz po raz, to inne [illegible] „wonak przysięga jest [illegible] a ryski, nie na statki" (v, 1374), ale nawet [illegible] na cymne [illegible] kapłanki i pozegn bogini (v. 6, 21-) ó ci sam konstatuje, że „wyjścy [illegible] nie [illegible] ciężna, gdy zajęcie [illegible] w opałach". [illegible] uwagę zasługuje [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] v. 89-), Pleisidippus (tamże),
[illegible] (v. 306-), powiemy to jednak prolog był
[illegible] sztuki; był też w gre-
[illegible] est u
[illegible] hôtbvoka
[illegible] ekspozycjała,
[illegible] niewątpliwie
[illegible] wiły o niczem
[illegible]

„[illegible]
[illegible]
[illegible] hinú,
[illegible] i dziś jak rzekomo
[illegible] hrach-morra myrzuita"

a Demones opowiada allegoryczny swój sen mniej zresztą ramowo, na początku sztuki; jakby to było najzajęczalniej i jak to było w „Kupcu", ale zresztą [illegible] v. 93-). [illegible] (v. 5[illegible]), z antarem a przeworzeniem [illegible] nowej", zwłaszcza Diphilos, przeto trudno przypuścić, by te dwie zaraz wierszy pisarzego wtrąc istniały; byłyby to zatem ślady jakiejś przeróbki samego Plauta; ale wątpić należy, czy są to istotnie dowody „kontaminacji", jak tego chcą niektórzy uczeni.

Sztuka ta wystawiona prawdopodobnie jeszcze przed końcem drugiej wojny punickiej t.j. przed r. 202, jak na to zdają się wskazywać końcowe słowa prologu:

„Valete, ut hostes vestri diffidant sibi"

„Głowy w górę - a zbrońcie serca wrogom waszym,"

końcowe słowa do zakończenia prologu [illegible] (Komedji skrzynkowej)
dosłownie [illegible] powstały [illegible]:

„[illegible] bene valete et vincite
virtute vera, quod fecistis antidhac
ut vobis victi Poeni, poenas suffersant:" (p. wyżej str. ...)

W końcowym razie prosi zdaje się Plautus „Boodlessa" przed powitaniem „Linę" [illegible] najczęściej według „snu" to [illegible] „linie"
[illegible]

I.

„Stichus"

oddawna niechętny Trzęsiom z powodu ich rozrutnego życia

Stichus warzy się jeden z niewolników tej wyraźnej intrygi. Dwie siostry Panegyris i Pamfila mają dwóch braci Epignomusa i Pamfilippa, którzy [illegible] dla zysku na morze, którzy wyjechali do Azji w celach handlowych. Ojciec nieobecnych braci, Antifo, chce córki zaręczyć natychmiast, by się swych mężów wyrzekły; one jednak opierają się temu stanowczo i bez ich sprzyjają, bo mężowie wracają rychło i z wielkim zyskiem. Antifo rezygnuje więc ze swego planu zerwania małżeństw, tem łatwiej, że nadchodzą (się) bracia cytrzystka i flecistka, którzy ze sobą przywiózł jeden z nich, mianowicie Pamfilippus. Wszystko kończy się [illegible] (dwiema) [illegible] (pod oczyma widzów t.j. wprost na scenie; i kolacyunku) [illegible] z uczestnictwem [illegible] Ochota rośnie do tego stopnia, że nawet muzykantka teatralnego wciągnięta do zabawy, wydzierają mu flet i każą pić, by z tem większym zapałem potem ich tańcom przygrywał. Ze niezwykłą dla Rzymian zabawę nieoczekiwanie objaśnia Stichus publicznie słowami:

„Lecz się Temu nie dziwię, że my, niewolnicy
Pijemy i kochamy, wesoły; urządzamy -
wolno nam tak w Atenach ..... !" (w. 446) („Smierć")

Wśród ogólnej wesołości i swawoli, [illegible] jedynie Antifo, [illegible] panowie [illegible] (wśród zgiełku) [illegible] chowa się od [illegible] tłumu, nie [illegible] do [illegible] uczty, [illegible] go przedtem zaprosiwszy.

Akcja tu zatem prawie wcale [illegible] intrygi i właściwej akcji dramatycznej; a to, co właściwie stanowi sam wątek, nie posiada ani krzty [illegible]. Humor pewien i wesołość wnoszą jedynie motywy i sytuacje, względnie osoby, służące [illegible] poza samą fabułą sztuki, jako to wcale niekatna scena, w której [illegible] (opowiadając mu rzeby jakąś) [illegible] z tych [illegible] dziewcząt. [illegible] (wątek, epilog) „Że [illegible], był nas pewien starzec, który miał" dwóch synów, że jeden z nich miał dwie kupionych dziewcząt, że żyć ten był bardzo miły, to odstąpił je ojcowi" i t. d." i w ten sposób przyczynił między nimi do układu (w. 538-).

Taką też, jedynie w celu przeniesienia widzów [illegible] postać, jest tu pasorzyt, Gelasimus, który w typowym dla tych figur monologu przedstawia się widzom (w. 155-) i wygłasza nader wyczerpujący [illegible] wykład [illegible] na temat ogólnego zastępu w stosunkach pasorzytniczych, a zwłaszcza o zaproszeniu na obiady, wobec czego musi on ogłosić [illegible] upadłość i licytację całego swego majątku t.j. wszystkich swych [illegible] („Drogi widzowie") [illegible] ciarz [illegible] [illegible] licytacji się nie kwapi. Należy on również do [illegible] owych

[illegible] od niego, że [illegible] pomimo całej [illegible] (v. 139-).

[illegible] momentem porweselającym była z pewnością [illegible] stanowiąca ową podwójną wartą, i kończąca się [illegible]. Zakończenie to, podobne wybitnie do epilogu plautyńskiego „Persa" (v. wyżej str.), żywo przypomina bardzo często tego rodzaju zakończenia sztuk starej komedji attyckiej; takich jak np. Mystofazesa Pokój „Cystellaria", „Asinaria", „Pseudolus", „Curculio", „Epidicus", „Żaby" a zwłaszcza „Bogowie", gdzie mamy na końcu balet trzech tygrysów ośmiornogiego tragika Karkinosa.

chowiskowany między nimi chłopiec Pinakium (v. 274-401) sg Carolio [illegible] zręcznie budowane [illegible]

Jeżeli z pośród tych porweselających motywów „Stichusa" pierwszy (apologu) możemy od biedy potrzeby organicznie z całą fabułą, to nie można tego bynajmniej powiedzieć o dwu następnych. Pasacryt nie był w całej akcji fabuły bynajmniej potrzebny, a wprowadzenie go w sztuce jest niezręcznie lekko motywowane. W w. 150- każe Panegyris zerwać Gelasimusa po to, by go posłać do portu, po wiadomość, czy okręt jaki z Azji nie przybył - ale przecie to pobi, skoro ma podobnemu niewolnikowi i całą później wprowadzającego się z pochodnią przy uroczystości [illegible] wanie: „Sat servorum habeo domi" - dość mam sługów w domu! (v. 397-)

i to powinno, że wszystko tam już od świtu w tym celu chłopca Pinakium (w 363-)

Również i pierwszy jego występ (monolog v. 155-) mógł zupełnie w powietrzu bez żadnego związku z akcją.

wzruszającej

Reszta zaś, a zwłaszcza balet, z istotną osnową sztuki - prócz osób wystąpiających - nic ma nic a nic wspólnego.

Jak należy zatem pojmować tę oliwiną sztukę, zaczynającą się od fabuły na wskroś poważnej, stanowiącej właściwie dramat rodzinny, a kończącej się cenami, co żywo przypomina [illegible] operetkę? Jedno wydaje się pewnem, t.j. że tak nie wyglądał grecki oryginał, który robił Plautus zbrat za wzór podstawowy; wiemy bowiem napewne, że autorem jego był Menander, a choćbyśmy nawet przyjęli, że pisał on w młodszych swych latach sztuki, budową treści i nastrojem nowoczesne jeszcze zależne od starej komedji [2] [illegible], to chyba tak luźnie zbudowanej, a zarazem zupełnie nie zbudowanej sztuki między nie napisał.

- widocznie bez pomysłu -

Najprawdopodobniejsze zatem wydaje się rozwiązanie następujące: Plautowi nie podobała się poważna Menandrowska sztuka, którą wziął tutaj do opracowania: wzruszająca zapewne, jak prawie wszystkie znane dotychczas utwory Menandra, historja rodzinna o dwóch wiernych żonach, które z powodu długiej nieobecności mężów są w wielkiej opresji, zmuszone do zerwania małżeństwa, aż wreszcie niespodziewany powrót małżonków przynosi im ratunek i nagrodę. Ta być może budująca ale widocznie

[1] Fränkel, m. pod., str. 281-. [2] Reich, m. pod. str. 24, 39, 70 i n.

[illegible] dlatego [illegible] Menandrowską [illegible] zrezygnuje ja za- [illegible] zarysach, z [illegible] dodać [illegible] - zdobnie jak to zrobił w „Kózkach" - [illegible] „arzi", [illegible] wielkich [illegible] i zabaw; [illegible] patrzałowa [illegible] [illegible] i [illegible] [illegible] [illegible]

h. „Bracia" [illegible] (Mévaloc 2 Kolchos (?) h. 276 Kom.?)

dokere [illegible] ~~[illegible]~~, a to wskazywałaby pewna wzmianka w scholiach [illegible] na sztukę Menandra p.t. Δελφοὶ Σαμίοι (K. III. 144-146) t.j. w Tarentyńskiej transkrypcji „Philadelphoe" [illegible], a tytuł ten ~~[illegible]~~ uległ w późniejszej rzymskiej tradycji skróceniu przez zamianę na „Adelphoe". Ze względu na wydają się mniej prawdopodobne ze względu na brak dostatecznego powodu, dla którego [illegible] zwykle dla określenia sztuki „Philadelphoe" miało być przekreślone, podczas gdy podobieństwa pewne między zachowanemi fragmentami „Filadelfów" a „Stichusem" są zbyt mało mówiące.

Ale i Tarentyński tytuł nastręcza pewne trudności wobec tego, że Festus, wspominany już (169 M. 168 Lindsay; 197 M. 214-215 Lindsay) [illegible] cytuje dwa wiersze z tej [illegible] jako wzięte z komedji p.t. „Nervolaria" (Komedja o pętach). Wiadomo nam że Festus czasem cytuje [illegible] z „Stichusa", jak [illegible] „Phasma", ale trudno przypuścić, by „Stichus" zawdzięczał się być narzucanej tezie Komedją „o pętach" (nemi), które tu nie grają absolutnie żadnej roli, a to tem mniej, że Festus sam cytuje wiersz urywki z zapisanej mu „Nervolarji" plautyńskiej, których w „Stichusie" niema. Wyjaśnienie należy albo czysto mechaniczną pomyłkę Festusa przy notowaniu tytułów (co więcej prawdopodobne), albo, że któryś z pomysłowych reżyserów późniejszych zrobił z niektórych „Nervolarji" rodzaj rymowanego i w tej formie znał je i cytował Festus.[2] Winter 1885 r. „Stichusa")

Dzięki zachowanej didaskalji wiemy również, że [illegible] grano w Rzymie po raz pierwszy za konsulatu K. Sulpicjusza i K. Claudjusza", t.j. w r. 200 przed Chr., co stanowi zarazem jedną z niewielu pewnych dat chronologji plautyńskiej. Ta sama didaskalja podaje także, że „Stichusa" przetłumaczył autor plautyński T. Publjusz Poljo; przypuszczenia jednak niektórych uczonych (n.p. Krolla 1916), że Stichus wypada w takim razie przed „Bakchidami", w których jest wzmianka wskazująca wprost na zerwanie z Peljonem, należy odrzucić w całości, gdyż jak wyżej (16.) wykazano wzmianka powyższa należy całkiem inaczej rozumieć.

19.

„Dzień Trzygroszowy" (Trinummus)

Tytuł „Dzień trzygroszowy" pochodzi stąd, że wynajmujący tutaj na dzień pewnego

[1] T. obszerne, Litterarisches zu Plautus und Terentius, Fleckeis. Jahrb. 119 (1879) str. 44-47

[2] Franc. Winter, Plauti Fabularum deperditarum fragmenta, Bonnae 1885, str. 82-86.

(Huicego die nomen Finnumno facio (248)

[illegible] Charmides [illegible] Lesbonikus [illegible] Finnumno [illegible] Kallikles [illegible] Lesbonikus [illegible] Charmides [illegible] Lesbonikus [illegible] Kallikles [illegible] Megaronidesem [illegible] Lesbonika [illegible] Lesbonikowi [illegible] Charmides [illegible] Kallikles [illegible] Lesbonikowi [illegible] Kallikles [illegible]

O sztuce tej wspomniały bez wiatu powiedzieć to samo, co Plautus powiedział do komedji „Faticy" wypowiedz ją następnej postaci prologowej:

„To nie jest, tak jak inne, sztuka oblepiona:
W niej niema sprośnych wierszy, które lepiej nie znać,
Rajfura podstępnego, kobiety przewrotnej
Żołnierza samochwała ...
W tej komedji są, widzowie, skromne obyczaje,"

(a to)
(Tem więcej, że niema tutaj nic [illegible] [illegible].

Jeżeli Plauta komedja była napisana „ad populum meum" (Capt. 1029), to w tej na każdym prawie kroku spotykamy gromy na „mores malos", złe obyczaje, zwłaszcza w ustach tak zasmarowanych obyczajami jak Filto

P. równie ostentacyjnie [illegible] [illegible]

lub Megarvenides, który (Cezar) pierwszy swój występ zaprzepaszcza od karcenia przyjaciela za przesadną nieczerstwość:

"..... - Tak ja dzisiaj muszę
Skarcić przyjaciela, za to, co zastrzegł -
Niechętnie, lecz zachęca mnie Przemość do tego.
Bo choroba ta nasza dobre obyczaje
Tak skaziła, że z nich wiele - doszczętnie wyniszczyła.
A gdy się w chorobie - złe znów obyczaje
Jakoby chwasty w. wilgoci bujnie się rozrosły
I nie ta nie tak łatwe, jak złe obyczaje,
Z których można już zbierać plony najobfitsze!" (v. 25-)

(w stanie / takie, co prawdziwa miłość / nie / "miłość" / ... / ... / ...

Ale tak jak w „Jeźdźcach", są i tutaj pewne porywające figury i momenty, nie nasuwające jednak przekonania, że są dobrane z innej sztuki, bo dobrze i organicznie tkwią w całości; widocznie przy całej grecki autor dbał o to, by sztuka nie stała się zbyt modną. Taką postacią jest oto sykofanta, przedany za postacia od Charmidesa, z którym mały od niego, który właśnie samego Charmidesa, niesprowokowanie przybyłego, spotyka i, mierząc go, zarzyna mu niestworzone rzeczy --- o nim samym opowiadając. Tak n.p. na dowód, że Charmidesa zna doskonale, posiada [illegible] jemu samemu, że [illegible] o [illegible] stopy wyżny," na co [illegible] spokojnie [illegible] zauważa:

[illegible] w porządku,
Kiedy wyżny nieobecny, niżeli obecny!" (v. 904)

Nieźle jest też jego opowieść o przeciwnych krajach, przez które odbył podróż, odwiedziwszy „Asyję nad Morzem Czarnem", a nawet samego Jowisza w niebie; nie zastał go jednak w domu, jak mówi, dlatego tylko, że właśnie wyjechał był na folwark, by stadnie wydali żywności." (v. 900-)

Do wypędzania [illegible] służy zdaniem niektóre wyrażenia niewolnika Lesbonikowego, Stasimusa, który n.p. w scenie między Lesbonikiem, a ofiarującym mu pomoc Filtonem nie posiada się ze złości na niewczesne porywy zbytecznej swego pana i ilustruje je sarkastycznemi uwagami; kiedy zaślepiony obawą, że Filto mógłby przyjąć jako zwrot dla przykrej wyprawy ostatni kawałek gruntu, jaki pozostał Lesbonikowi; Stasimus, odprowadziwszy na bok zacnego obywatela, dokonuje cudów w zmyślaniu okropności, które ta posiadłość (przynosi, by tylko starego odstraszyć:

(rzekomo)

Stasimus (do ucha Filtonowi)

Na bogów i na ludzi, błagam cię, nie dopuszczaj,
By grunt ten zdobył Twoim, lub Twojego synem.
Zaraz ci to wyjaśnię.

Filto. (zaniepokojony)

Mów mi, błagam cię, szybciej!

Stasimus

Przedziwnym tutaj cieniem, tam stale, gdy ktoś zacznie orkę
Co każdy piąty zagon - roły mu padają -

Filto [illegible] mierzmy,

Precz!

Stasimus

Wejście do Proserpiny jest na naszym gruncie!
Tam wino gnije przeciekiem, zanim dojrzeć zdoła

Następnie, gdy gdzie indziej są zbiory najlepsze

Plaut

Tam [illegible] mniej dostaniesz, niżeli wysiejesz;

I tak nigdy nikogo, co ten grunt posiadał
Nie minęło nieszczęście. Z tych, co grunt ten mieli,
Ci wpadli na wygnanie, ci marnie pomarli,
Ci znów się powiesili. [illegible]
Tutaj już na psy tu zejdzie!

Tyndo (jeszcze więcej przerażony)

Boże, boże mi słym gruntem!

Stasimus

Boże więcej „przeraż" powiem, gdy wszystko usłyszysz:
Kto z tam [illegible] – tego [illegible] – tego
Natychmiast tam [illegible], w przeokropny sposób,
Kto z tam parzyste, tysiąc, jeśli ta reska –
I nawet z Syryjczykiem, który z narodem
Najwytrwalszym, nie żyje nikt tam sześć miesięcy:
Tak tam wszyscy padają na udar słoneczny...
To jest gniazdo nieszczęścia! Co tu dużo gadać,
Tam licho, jakie zechce, może się sobie znaleźć.
..... Tylko słuchaj się, nie mów,
Tam z tobą co mówić!

Tyndo

Boże
Dość słyszeć mówiłeś!

Stasimus

Więc też ci się dlatego chce tej roli porzucić,
Gdyby mu się ktoś trafił, coby ją dał okupić!

Tyndo (całkiem przerażony)

Ja, ja, a jej, tobie, wszystkim nie przyjmę!

Stasimus

Żyć tylko mieć tu razem! (v. 520–)

Natomiast ożywienie tempa akcji sposobem plautyńskim zapomocą wprowadzania miar wierszowych nie zaznacza się w tej scenie dość wyraźnie, bo prócz monologu Lycidesa o złych skutkach miłości, wyjętego przez Plauta w formę liryczną monodji (w anapestach głównie, dochmjach i kretykach) nie ma tutaj większych partyj śpiewanych.

Na uwagę zasługuje objaw, że ogromną rolę gra w tej scenie wspomnienie wystąpionych osób na ogólny publiczny, zamiast na plastyki, które mogą najlepszym sposobem w najgorszem świetle przedstawić – przez, zapewne z życia wówczas, tak dalekiego, jak i wynalezionego wzięta. Doskonale tę cechę pantomimowych charakterystyk tyrsoda Megadora:

„Nic głupszego, doprawdy, nierozumniejszego
Warchliwszego, a przytem więcej podłszego
I zarozumiałego, tudzież przewrotnego,
Jak niezrażanie natrętni, czyli „bruksztuki"!
O kto tylko pomyślił, albo na pomyśle
Że oni wszystko wiedzą; oni wiedzą o tem,
O czem król szepnął królowej; oto wiedzą,
O czem Jowisz sam mówił ze swoją Junoną;
Choć czego niema nawet, lub zgoła nie będzie,
Że oni przecie wiedzą! – A czy to jest słusznie,
Czy niesłusznie, gdy chwalą, albo obwiniają
Kogokolwiek – to jest im całkiem obojętne,
Byle tylko to wiedzieli", co im się podoba!" (199–)

Bourcem, że pił do ówczesnego Rzymu (można) zastosowały tylko [illegible] Cycerona „O płotkarskiem mieście, w którem nikt od drugiego się nie [illegible]: „[illegible] gdzie jest, gdzie] istam [famam] effugere [illegible] est in tam maledicta civitate?" (Pro Cael. 16.38.)

O fabule samej opiewiący widzą pierwsza scena b. p. zarysowa między Kallikllesem, a [illegible] z [illegible] nie ma nic [illegible] treści, któraby rozwiązanie miała w jakiemś końcowem „perypetyami", przeto prologu osobnego właściwie nie był potrzeby. Jeżeli mimo to jest, a nawiązuje we formie bogatym dwóch allegorycznych postaci: Luxuria („Rozrzutność") i Inopia („Bieda"), to musiał on mieć co oryginale inne znaczenie niż zwykłe prologi. Jest zaś z pewnością wzięty z oryginału greckiego, bo świadczą o tem wierne 8-g wskazówki na [illegible] poetyki imiona tych postaci allegorycznych (które [illegible] i Inopia):

„Najprzód Plautus mnie nadał imię Rozrzutności"
Potem córka ma-zechciał-by „Bieda" się zwać."

(który wstępnie ze swego prowadzi)

„Rozrzutność" opowiada w krótkim słowach o marnotrawstwie matczinem i rzuca mu, że dlatego do jego domu [illegible] Fiat jej córka „Bieda", i nie przejaje jednak wcale Sceli stuki ale [illegible] [illegible] [illegible] wadzenie widzów na właściwą drogę" (paucis in viam deducam), sama odchyla widzów do pierwszej sceny:

(skutkiem tego mu, aby tylko, nie o

„Lecz się nie spodziewajcie, że podam treść sztuki;
Staruszky, co tu wyjdą, ci wam sami wyjaśnią!"

Wobec tego słusznem się wydaje przypuszczenie[1] (Leo 1895 1912), że ta scena wstępna, brak allegorycznych postaci, wprowadzenie [illegible] głównie) do wyrażania [illegible] treści sztuki, wiedza [illegible] domu bohatera sztuki), a to zapewne pod wpływem podobnych efektów sta-

[1] Leg. Plaut. Forsch.², str. 201–202

... z Eurypidesa, z którego m.p. w „Heraklesie" (realizującym) [illegible] jest w tym utworze (v. 822-) wchodzi na scenę Iris, prowadząc Lyssę (Szał) i żąda jej wejścia w dom Heraklesa. Plautus zaś, który nie dążył do tego rodzaju efektów, z całej z pewnością bardzo nastrojowej rozmowy obu figur zostawił tylko dwa wiersze na początku, a wkładając całą resztę sceny w usta (mniej więcej) „Rozsądności", zrobił z tego właściwie tylko zapowiedź i polecenie sztuki, czyli prolog takiego typu. [illegible] (sc. Zazdrość): [illegible] Potem [illegible] dowiedziemy się o tytule i autorze oryginału:

„Ta sztuka się nazywa Thesauros po grecku
Filemon ją napisał, Plautus przetłumaczył
I nazwał „Dniem trzech groszy"; a teraz zważcie,
By mogła ta komedja to imię zatrzymać." (v. 18-)

Z tej wymienionej sztuki Filemona p.t. Θησαυρός, „Skarb", zachowały się dwa drobne fragmenty (fg. 32 i 33 K.-Th. II. 487), które jednak nie odpowiadają właściwie nierzemu [illegible] w łacińskiej sztuce; może to być miarą swobody, z jaką postępował Plautus wobec swego pierwowzoru.

Na karb rzymskiego Plauta należy również zaliczyć pewną niezręczność kompozycyjną: Niewolnik Lesbonikusa, Stasimus, tak samo jak i jego pan, uważa Kallidamesa za swego wroga, który im wydarł ich dom dla zysku (v. 615-, 1084- i n.i.) – gdy nagle po scenie po przybyciu Charmidesa (v. 1110-) mówi mu z urzędu zaczyna Kallidamesa chwalić jako najlepszego przyjaciela swego pana: „Nihil eo amicus solus firmus restitit i t.d." Scena ta jest bardzo teatralna – biorę zresztą 22 wiersze – tak, że istotnie przyjąć tu można jakieś zbyt gwałtowne skróty, nie biorące się z ostatecznej kompozycji. Zdaje się, że brak w tej scenie obszerniejszego poematu, w którym Kallidamesa wobec Stasimusa wyjaśniał Charmidesowi czysto przyjacielskie motywy swego czynu[1] (Fränkel, Prolog., str. 60).

Zastanawia również fakt, że wracający z miasta niewolnik Stasimus (v. 1008-) w opowiadaniu o swej przygodzie w rynku (w opowieści, niezwiązanej [illegible] treścią [illegible] sztuki) wspomina o zgubie jakiegoś pierścienia, a motyw ten, zwykle związany z „rozpoznaniem", ani przedtem, ani potem nie gra tutaj żadnej roli. Jest bardzo prawdopodobne, że całą tę partję (obiadek z gospody) wziął tu Plautus z innej jakiejś sztuki dla ożywienia monologu[2] (Fränkel, 1922).

[illegible] nie mógł być wystawiony po raz pierwszy wcześniej jak w tymże roku. —

20.

„Gburem" (Truculentus)

„Ntebleża" (Truculentus) jest [illegible] niewątpliwie [illegible] wyróżnia się, który tu [illegible] występuje, ale bohaterem sztuki jest młody Diniarchus. Młodzieniec ten, którego zbiera się z całego prawie miasta chciwa hetera Phronezjum, wraca właśnie

[1] Fränkel, Prolog., str. 560. [2] Fränkel, m.pod. str. 154-158.

... ów Turbidesa, z którego w.p. w „Heraklesie" (realizującym). ... jest w tekście sztuki (v. 822-) wchodzi na scenę Iris, prowadząc Lyssę (...) i każe jej wejść w ciało Heraklesa. Plautus zaś, który nie szuka ... [illegible] ... całej z poprzednią barwną nastrojowej tonacji obu figur ... [illegible] ... dwa wiersze na końcu a wkładając całą resztę sceny 6 stu (mniejwięcej) „Heraklesowi" robi z tego właściwie tylko zapowiedź i polecenie sztuki, czyli prolog tak, jak to (...) [illegible] ... zapowiedzi dosłownie mówiący o tytule i autorze oryginału:

„Ta sztuka się nazywa Thesaurus po grecku
Filemon ją napisał, Plautus przetłumaczył
I nazwał „Dniem trzech grzywien"; a teraz zaś proszę,
By mogła ta komedja to imię zatrzymać." (v. 18-)

Z wymienionej sztuki Filemona p.t. Poszukiwacze, „Θησαυρός", zachowały się (fg. 32 i 33 K.) dwa drobne fragmenty (K. II. 487), które jednak nie odpowiadają właściwie nierzemu ... [illegible] ... w łacińskiej sztuce; ... [illegible] ... na postępował Plautus wobec swego pierwowzoru.

Na karb samego Plauta należy zaliczyć pewną usterkę kompozycyjną. Niewolnik Lesbonikusa, Strasimus, tak samo jak i jego pan, uważa Kallikleta za swego wroga, który im wydarł ich dom dla zysku (v. 615-, 1084- i n.i.) - gdy nagle w scenie po przybyciu Charmi:

Czas wystawienia sztuki w Rzymie, ... [illegible] ... [illegible] ... [illegible]

31 Ritschl, Paralip. vol. 348.

z podróży i dowiaduje się, że jego kochanka wzięła tymczasem za cel swego wyzysku pewnego oficera babilońskiego, Shatofanesa; którego stara się opętać jenere w ten sposób, że porozumawszy się o jakieś porzucone dziecko, wmawia w głupiego zalotnika ojcostwo. Diniarchus więc każe służącej w pierwszej chwili odprawić, jako zrentę ostatecznie wyzyskiwanego, ale dowiedziawszy się, że ma on przecież jenere jakieś folwark i pole, przyjmuje go znów serdecznie, zapewniając, że jak tylko zatrzaśnie się z majętnym zalotnika, nie omieszka (wróci) znów do niego. Z drugiej strony jednak posługuje się objawami miłości Diniarcha dla podniecenia zazdrości Shatofanesa, a niezależnie znów od tego stara się wciągnąć w swe sieci Shabaxa, niezepsutego jenere młodzieńca swojskiego, który, zmyliwszy się z nią przy pierwszym, zaczyna się bawić po wielkomiejsku, pomimo zaciętego oporu jego mentora Trukulentusa. Trukulentus jednak tylko z pozoru zdaje trudności, bo ostatecznie i on ulega czarom służącej w Fronezjum, miłości do Shafajum, tak samo jak pan jego uległ swojej pani. Po zdobyciu Shabaxa Fronezjum znów odtrąca Diniarcha, ale tu nagle wypada się zmienia: okazuje się mianowicie, że owo porzucone, a przez Fronezjum podstawione dziecko, jest owocem Diniarcha i jego dawnej narzeczonej, córki Kallikatera. Wobec zrytowanego ojca dziewczyny Diniarchus przyznaje się do wypadku i oświadcza gotowość do małżeństwa, a przyszły teść za karę ujmuje mu sześć talentów z posagu. Hetera musi więc oddać dziecko, ale za zgodą Diniarcha zatrzymuje je jenere na trzy dni, by dokonać jenere całego planu odstąpienia Shatofanesa i przyrzeka za to zemścić się Diniarchowi, że w razie bezpośredniego w domu zawodu z niej może przyjście. Zręczny hetere pozostaje więc na razie tylko nieznośne dla niej zadanie pogodzenia dwóch najmocniejszych malkontentów Shatofanesa i Shabaxa.

Ten sztuka się kończy, o której słusznie powiada epitog, że jest pod znakiem Wenery": Veneris causa adplaudite: eius haec in tutelast fabula" (v. 967), gdyż jak widać główną treść komedii stanowią Fronezjum i nadstawny ojciec córki, wyzyskujący chytrze swych kochanków dla siebie samej i wreszcie sama fabuła wstępuje zupełnie na drugi plan wobec głównej tendencji autora, która jest przesadnie jaskrawe, ale bez wątpienia nad wyraz prawdziwe obrazowanie ówczesnych stosunków ateńskich oparte, kreślenie typu rzeczywistej hetery, dla której jedynym ideałem są pieniądze i która z bezgranicznym cynizmem i sprytem wodzi za nos wszystkich kochanków, zdobytego amanta najswobodniej wypuszcza, by małżeństwo drugiego wciągnąć w swe sidła:

„Tyś jest dał - ten ma dać jenere; to mam - a to mieć chcę" (v. 960).

Barwna inwencja Fronezjum dla koniecznego kontrastu (od słowa γλαφυρός, oznaczającego powściągliwość, umiarkowanie), stanowi ona najkompletniejszy wśród plautyńskich postaci typ t. z. „złej hetery" (meretrix mala), której dochodzi sekundują również bezczelna i przebiegła pokojówka Astafajum.

Główną cechą indywidualizującą bohatera sztuki Diniarcha, zakochanego w hetere młodzieńca, jest to, że okazuje on się wyjątkowo fatalistyczny i wyjątkowo

Talbo daje się wywieść w pole wyzyskującej go kochance; porzuca się jej wyrzuty chwytaniem „wyznaniami" o swoim rzekomym rywalu i nie zdziwia się zapewne dosłownie, że Fenicyjum zaczyna [illegible] (w. [illegible]). Dopiero (wyrzucenie go ponowne) za drzwi, z powodu jeszcze jednego rywala, otwiera mu oczy.

Pistofanes ma zwykłe cechy zdobywcy samochwały i bawidamka, że wiadomy na scenę zapowiada, że nie będzie wcale opowiadał o swych przewagach wojennych, jest on przecież takim samym, jak wszyscy inni zdobywcy kobietami. To też dobrze wywiązuje się z roli pokojówka Astafjum, kiedy mu opowiada, że jego „syn" nie odchodzi się od ojca, bo zaraz po przyjściu na świat zaczął walczyć o miecz i tarczę (w. 506).

Nowym typem jest Truculentus, wiejski niewolnik, który z pozostałych wystawcy sposób wygrywa się wielkomiejskim heterom i pieni się ze złości na ich wyszłe sztuczki, na purkowane włosy, na róż i puder (w. 286-) - ale w końcu i on kornie chyla mia głowę pod stopy wyrachowanej kobiety, tak jak to zresztą pewna dziwi Astafjum zaraz na początku zapowiedziała:

„choć tak dzikiś, myślę jednak, że da się przerobić
Przymilaniem, nawiązaniem, inną naszą sztuczką" (w. 317-)

Wierzy on jest w tej scenie, gdy wtedy świadomie „nawrócony", staje się przemawiającym w sposób ostry i wyzywający do Astafjum, przy czym przekracza w niewzbudzony sposób granicy, do których nie przychylał przecież na wsi, inny by [illegible] [illegible] [illegible]

demonicznej cry)
zdaje się allegorycznej postaci - bo żadna z osób sztuki nie nie tutaj wnosi. ze - a że w Pseudolu tych brzydkich wypadków prolog nie podaje, to wynikło zdaniem uczonych 1) (Leo 1895) z powodów czysto zewnętrznych, a mianowicie z zaginięcia dalszej części prologu, skutkiem czego brakuje w tym wypadku tradycji (kapitalnej).

Niezaprzeczoną zaletą kompozycji jest to, że nie wiadomo właściwie kiedy i jak zmienia się charakter Trukulentusa, który z tak zacnego przeciwnika staje się alegrym adoratorem dziewczyny. Takie szybkie zmiany nie były same w sobie niezwykłe w komedji, bo coś zupełnie analogicznego obserwowaliśmy (np.) w roli starców z epilogu „Sidoti" Bakchidis; tam było to jednak znacznie przeprowadzone i umotywowane (p. wyżej str.), podczas gdy wzmiankowane, podane w scenie z Astafjum:

" . . . . . bo odkąd jsi często
Zachodzę tu do miasta - stałem się barwny" (v. 683-),

zdaje nadzwyczajnie pobieżne i wisi zupełnie w powietrzu. Widocznie więc autor Plautus sam (albo jakiś z późniejszych przeróbców) scenę tę, przedstawiającą w greckim oryginale zapewne całą walkę zręcznej dziewczyny o pozyskanie cennego narzeczonego, znacznie skrócił; i wtawił to pozornie tylko zupełnie wyjaśnienie nagłej zmiany usposobienia: dla rzymskiego smaku za dużo było tych wszystkich greckich ceregieli:

Jak pisze Ciceronowi (Cat. maj. 50.) wiemy, że Trukulentus należał do najwcześniejszych sztuk Plauta, (Cat. maj. 50.), co potwierdza również metryczny układ tej komedji, obfitującej w wielką obfitość lirycznych miar trochejskich. Wyróżniają się tu mianowicie partje, śpiewane przez Astafjum (v. 209-) o cierpieniach kochanków (w jambach, bakchjach, trochejach) i przez samą Fronezjum o przewrotności i sprycie kobiet (v. 448-) (w jambach, bakchjach i trochejach). O greckim pierwowzorze Trukulentusa nic pewnego nie wiemy.

21.

„Komedja Koszykowa" (Vidularia)

Z komedji tej, stanowiącej ostatnią sztukę znanego nam dzisiaj zbioru komedji plautyńskich zachował się w jednej kategorji rękopisów (P) tylko sam tytuł - skutkiem zaginięcia kończących kart, gdy egzemplarza te - z tych rękopisów Ambrozjańskim (A) tylko kilka trudno czytelnych fragmentów, co wynikło zarem, wraz z wynikami, przeciwnemi w pewnej mierze późniejszych pisarzy składa się zaledwie na sto kilkanaście wierszy.

Tytuł Komedji Koszykowa pochodzi od kosza, czy kufra (vidulus), który tu gra ważną rolę. Treść, o ile ją dziś poznać możemy, [illegible] Fraczej powieściowej treści „Rudensa", gdzie również mieliśmy do czynienia z [illegible] nym z morza i zawierającym bawidełka, służące do [illegible] dnej z dziewcząt.

1) Leo, Plaut. Forsch.², str. 206-207

[illegible] i jak z zachowanych [illegible] tej komedyi, że [illegible] widzimy [illegible] do [illegible] ucieka [illegible] wiedzieć, że odpowiedź zawierała [illegible] tu mieszniaka.

Na początku zachował się [illegible] o czym [illegible] między innemi słowa adelphoe: Sc<h>edia ---- mówi [illegible] wskazując na to, że tytuł greckiej sztuki był Schedia [illegible] komedii znany, [illegible] mówiono, że [illegible] od niego ustawnie pochodził; przytem ciekawy byłby objaw, że [illegible] Lina [illegible] Rudens [illegible] ten sam temat opracował, bo i [illegible] Lina [illegible] Rudens od niego pochodzi. Świadczy ten, jakkolwiek tylko w drobnych szczegółach zachowany, [illegible] te przecież wyraźnie pewne cechy jakgdyby dyskusyi literackiej [illegible] terencyuszowskich.

[illegible] znany nam [illegible] wystąpiły

22.

Komedje zaginione

Prócz imieniem Plauta [illegible] przeszło [illegible] 180 wierszy fragmentów, z których [illegible] tytuły komedyj dziś zaginionych i nieznanych.

Największy fragment, przechowany u Gelljusza (N. A. III, 3, 3.), liczący 9 wierszy, pochodzi z komedyi p.t. „Proteus" i wyjęty jest z monologu parazyta, który nie mogąc się doczekać godziny obiadu, zgłodniały przeklina tego, co wynalazł wogóle godziny jako takie, gdy dawniej jedynym autentykiem co do pory jedzenia był sam żołądek:

„Przeklęństwo temu, co wymyślił godziny,
I najpierw zegar ustawił słoneczny,
Co na moją szkodę dzień posiekał w drobiny!
Bom ja za młodu dobry i staroświecki,
Posiadał zegar w żołądku jedyny.
Wtedy on jeść kazał, chyba brakło chleba,
Dziś chleb jest, nie jem, aż przyjdzie znak z nieba;
Odkąd tu w mieście zegarów do licha,
Większości tu mdleje i z głodu usycha."

(przekład K. Iłłakowiczówny)

[illegible] dla [illegible] Komedie, Rhein. Mus. 65 (1910), str. 448.

Był [illegible] przypisywano [illegible] nemu komikowi rzymskiemu, a mianowicie Akwiliuszowi, ale największy znawca Plauta w starożytności Warro, zaprzeczył i to na podstawie kry- Fgłównie tycznych językowych, że Komedja ta jest na wskroś plautyńską (Gell. N.A. III. 3. 1-).

Reszta [illegible] zawdzięcza nam [illegible] a [illegible] ze których dwóch rysów charakterystycznych, [illegible] i [illegible] o [illegible] jedynych stów daje nam [illegible] zarówno [illegible] y [illegible], [illegible] niż Plautus używał tytułów czysto [illegible], z których [illegible] zlatynizowanych, jakoto Agroecus (ἀγροῖκος), Dyscolus (δύσκολος) [illegible] o później, [illegible] Basiliusa, Terencjusza, Turpiliusza, [illegible] i [illegible] mansesa. — również Colax (κόλαξ), wspomniany przez Terencjusza

Z terencjuszowskiego prologu do „Braci" (Adelphoe) dowiadujemy się że Plautus napisał również komedję p.t. „[illegible]" (Commorientes), która [illegible] komedji Diphilosa [illegible] (Συναποθνήσκοντες, K. II. p. 564):

[illegible] od Tuniki [illegible]

„Synapothnescontes" Diphili [illegible]:

[illegible] „Commorientes" Plautus [illegible] fabulam". (v. 6-7)

Komedje tego samego tytułu [illegible] zdaje się pisali, wspólnie umierających, [illegible] Menis (K. II. p. 374.), Filemon (K. II. p. 501.), ale nic bliższego o ich treści nie wiadomo. Z komedji Diphilosa mamy [illegible] nawet żaden fragment, wierny tylko z tego prologu Terencjuszowskiego, że Plautus w swej przeróbce opuścił jedną z pomysłowych scen, przedstawiającą młodzieńca, wygrywającego sam kubkami z rąk rajfurai (Ad. prol. v. 8-10).

IV.

Klasyfikacja i kompozycja komedyj plautyńskich.

1.

Nowożytni komediopisarze dodają czasem do tytułów swych sztuk pewne określenia podrzędne, które ułatwiają nam klasyfikację tych utworów i pozwalają do pewnego stopnia zorjentować się w zapatrywaniach ówczesnych autorów na tę sprawę. Tak n.p. Fredro przynajmniej w kilku wypadkach to zrobił, nazywając jednę sztukę „krotochwilą", inną „epizodem" (nie daje żadnych „podtytułów" ale [Chrzanowski, 1917]) Plautus jak to widać z prologów i innych wzmianek, nie nazywa swych sztuk inaczej, jak tylko poprostu: „sztuki" (fabulae) lub „komedje" (comoediae). Nie znaczy to bynajmniej by nie zdawał sobie sprawy z różnic, zachodzących między cechami charakterystycznemi komedyj wogóle, a jego komedyj w szczególności; przeciwnie, porównanie Plauta pod tym względem wynika jasno n.p. z prologu i epilogu „Jeńców":

[illegible] a [illegible]
[illegible] spośród wiersza, [illegible]
Rajfura podstępnego, który [illegible]
Żołnierza samochwała
[illegible] skradane [illegible]
[illegible] i [illegible] i żadnych miłostek
Pełna dzieci podrzuconych, wytrzeźwień pijaństwa
i matrydlicida, co z miłości dziewki wykupuje,
[illegible] o! (v. 1029–1034.)

Czyli że Plautus rozróżnia wyraźnie komedje o motywach – mylibyśmy powiedzieli „moralnych i niemoralnych", o nastrojach poważnych i wesołych i konstatuje nadto, że nagół komedyj pierwszej kategorji [illegible] w Rzymie się spotyka. Podział ten – nazwijmy go plautyńskim – w peruzacie pokrywa się prawie zupełnie z innym, znanym z Terencjusza i jego komentatorów, który według sposobu samej gry aktorskiej [illegible] w danej scenie, dzieli sztuki na „statarias" („spokojne") i „motorias" („turbulentae"), te ostatnie [illegible] jej [illegible] i wyjątkowo z silnym katarzem i szalonę szarżą: „clamore summo, cum maximo motu" (Ter. Haut. 40).*)

W myśl tych podziałów sztuki plautyńskie należą prawie wyłącznie – prócz „Jeńców", a może „Kasyny" (matrona ucieka przed natrętnym sługą) i „Trzech groszy" (ojciec karci syna za rozpustne życie) – do tych, w których [illegible] (Komedji skrzynkowej) [illegible] (Komedji komikowej) – do całej [illegible] sztuki zawiłych, [illegible] a „mieszanej" [illegible] (obfitującemi zwykle w tragedji („reges, dolos, senes, deos"), stwarza Plautus no-

*) Wprowadzenie z kwestyjnego [illegible] kategorji, sztuki mieszanych, „mixtae" wynika ze stałej, znanej ówczesnej krytyki, jak często mechanicznie i nie odpowiada istotnemu.

1) Ign. Chrzanowski, O Komedyach Alexandra Fredry, w Krakowie 1917, str. 92.

(ze zmianą na „tragiko-komedja")

wg kategorji, mieszaną i nazywa ją (w prologu) żartobliwie „tragiko-komedją", skąd ten termin przedt do wynalazku innych (tur późniejszych.

„Jeśli chcecie, (zrobię tak), że z tej (się) tragedji"
Z tej samej, o tychże wiernach, stanie się komedja ...
Zrobię sztukę mieszaną: tragiko-komedję,
Bo żeby cała sztuka stała się komedją,
Gdzie wystąpią królowie i bogi — nie można! (Amph. St. 61)

Nowoczesna, t.j. pseudoklasyczna teorja literacka stworzyła znacznie większą i nader rozmaitą ilość kategorji, jakby szuflad z etykietami, w których jednak najrzadziej żadna sztuka nie da się zmieścić bez reszty. Bo zatem nam się użyć nowoczesnej terminologji do klasyfikacji komedyj plautyńskich, to należy przedewszystkiem na to zwrócić uwagę, że granice te są w istocie bardzo płynne, że w każdej sztuce może istnieć obok siebie kilka charakterystycznych pierwiastków i że zależnie tylko od przewagi danego elementu można sztukę nazwać tem, czy owem mianem.

Jak zatem sztuki, należące do plautyńskiej kategorji „komedyj rozmaitych", albo bowiem medjus fidius „o spokojnem tempie gry", są to mniej więcej t. zw. dzisiaj dramaty rodzinne, których tematem są „różne smutki i nieszczęścia domowe", comédies larmoyantes w rodzaju de Chaussée'a, najbliżej zbliżone do nowszego typu komedji t.j. sztuk, nie kończących się ani tragedją, ani komedją w klasycznem, ścisłem znaczeniu.

Takim utworem są zatem „Jeńcy" (Captivi), których tematem jest odzyskanie przez zhańbionego ojca dwóch synów, jednego zaginionego przed laty, drugiego zabranego właśnie w niewolę, przyczem elementem wzruszającym ma być poświęcenie się szlachetnego niewolnika; to należy do tzw. komedja skuteczna intrygi, traktującą o nieszczęściach miłosnych młodzieńca, którego kochance, przeznaczonej mu na żonę przez rodziców narzeczonej, grozi mu niegodziwiec i zdaje się młodzieńcowi za żonę, „Lina Rudens" o zupełnie podrzędnej treści, z tą tylko różnicą że u obojga rodziców żyje tylko ojciec, a córka, o którą chodzi, została przed laty przez burzę porwana, i „Dziad Trygoriusz" pośredniczący bliżej życia i otoczenia lekkomyślnego, ale zacnego w gruncie rzeczy młodzieńca-hulaki, trzeźwiejącego w nieobecności ojca cały majątek, wszystko na tle szlachetnej przyjaźni, łączącej go z wrzesowym towarzyszem.

Przypuścić można, że tę samą cechę dramatu podobnego miała również znakomita (?) „Komedja Kornyksa" i bliższe szczegóły o niej z „Liny Rudensa" i kolejności na odnalezieniu zaginionego syna w treści wyraźnie do tej kategorji należy (w pierwszej i istotnej swej części) Stichus o dwóch wiernych żonach, które w czasie długiej nieobecności swych mężów w niewoli żyją opresji, [illegible] wobec natarczywych zalotników.

Sztuki te mogą stanąć w rozmaitej mniejszej lub większej odległości od typu komedji „Jeńcy", albo „Liny Rudensa", albo „Stichusa", albo wreszcie od innych, których nie znamy. Wszystkich tych sztuk, które nie należą ani do komedji Plauta.

W plautyńsko-terencjańskiej kategorji sztuk swawolnych, o żywem tempie gry, rozróżnia nowoczesna terminologja trzy gatunki: komedję charakteru, komedję intrygi i farsę, czyli krotochwilę. Komedjami charakteru, t.j. sztukami

[1] wiem 59 czytam i godnie z tradycją rękopiśmienną:
Faciam ut comixta sit tragicocomoedia.

Skarb

„Żołnierz Samochwał"

zwierzająca zu-

wyjście postaci

ej bezgranicznej zarozumia-

Stary

„Mizantrop", bo

każdy istotny swego akcji

bohatera – bo przecież

Skąpiec

stosunek miłosny Fedry i Hyppolitosa nie stan

związku z Edypem

niem jako skąpcem, a pierwsza część intrygi w „Żołnierzu", t.j. przebicie

ściany i motyw schowków nie ma nic wspólnego z charakterem samo-

chwała jako takiego. Pomimo tego jednak nie można zaprzeczyć, że druga

i decydująca część intrygi „Żołnierza", t.j. zwabienie go na rzekomą schadzkę,

wiąże się ściśle z jego zarozumiałością i dowcipnością, że wszystkie nici ca-

Tej osobie Gburza

łej akcji „Trzykrotnego" zbiegają się bezpośrednio w rękach wyraźnie zarysowanej

postaci i że nad wszystkimi swoistymi cechami tych trzech komedyj dominują

wyraźnie zarysowane typy charakterystyczne, z doskonałością zamierzeniem skreślone.

F – najlepiej odpowiadający wymogom „komedyj charakteru"

Do komedyj intrygi, t.j. sztuk, w których chodzi o przeprowadzenie wśród piętrzących się trudności jakiegoś sprytnie obmyślanego planu, względnie rozwikłanie jakiejś przez los mocno zawikłanej sytuacji, należy co najmniej połowa sztuk plautyńskich. W komedyjach tych, w których prawie zawsze chodzi o zapewnienie pannie jego miłości, cały podstęp obmyśla i przeprowadza z reguły sprytny niewolnik, względnie (raz jeden, w „Kurkuljonie") pasorzyt. Taki pomysłowy fraut zwiera się, o ile chodzi o pozyskanie – zazwyczaj wbrew woli – potrzebnych pieniędzy, które z jego sekretnego (argenti cistellarii) stanu mogą przyjść jakiemu panu, albo w „Sykchidach", „Epidikuzie", Strachu Hostellarii, względnie przeciw niemu jak w Komedyi Osły, o ile zaś biorą się do rozdobycia pieniędzy potrzebnych młodzieńcowi na wykupienie ukochanej, przebiegłe służebne przemiany się albo w „Trinumie" i w „Pseudolusie" lub nawet stręczyciela razem z jej nowym nabywcą, żołnierzem, jak w „Kurkuljonie". Raz jeden, w „Pseudolusie", wyjątkowo chytry niewolnik wprowadza w czyn równocześnie oba pomysły; a więc i wyprowadzenie na zły stręczyciela i wytrzepanie pieniędzy od ojca zawiera.

Za mały nie schodzi o to, aby epizod intryga dawała plautyńskiej komedyj pomysłu „Trójgroszowa", gdzie Tawisz, dzięki swej wodzi nosem, wyłudza na siebie postrach jej męża i Braci, gdzie los sam niejako jest tym podstępnym intrygantem, gdy za jego zrządzeniem jeden brat, podobny do drugiego całą serię komicznych zawikłań wywołuje. Jeden sam motyw schowków, chociaż nie wyzyskany należycie, występuje również w Sykchidach.

O wszystkich tych sztuk, odznaczających się niezwykłą werwą i życiem, gdy każdy szczegół nawet w najdrobniejszych pojęciach, z reguły się udaje, [illegible] wyśmiewanie się [illegible] i to wyśmiewanie [illegible] zdrowego rozumu – [illegible] i jest [illegible].

[illegible] chodzić zwłaszcza [illegible] Siostry [illegible] – tudzież „Epidikos".

[illegible] Panna młoda [illegible] i [illegible] z synem na polu miłostek, przy czem „Panna młoda" [illegible] „winna" śpiewa [illegible] nieco podkasane efekty przebierania mężczyzny za kobietę i czysto kabaretowe śpiewy. [illegible]

Podział ten, jak już wyżej zaznaczono, nie jest i nie może być ścisłym, bo w każdej prawie sztuce obok głównego elementu, który zadecydował o jej [illegible] w danej kategorji występują jeszcze pierwiastki inne, niekiedy równie silnie zaznaczone, a innej kategorji właściwe. Tak n.p. wszystkie prawie komedje intrygi, oparte na motywie chytrego niewolnika, mają ze względu na niego wiele cech komedji charakteru, a taki n.p. „Epidikos" lub „Pseudolus" cały jest właściwie niezmiernie barwnie i wiernie określonym wizerunkiem [illegible] kuglarza, [illegible] „Awarjusz czyli Zrzęda" [illegible] „Dwaj Trygigwarjowie" [illegible] w podstępie zacnego Kallikleesa, który – chociaż w dobrym celu – przecież usiłuje podejść Lesbonika zapomocą podstawionego postańca i sfingowanego listu od ojca, tak samo jak w starszej komedji „Jeńcy" wybitną rolę gra podstęp przebrania się sługi za pana, obmyślany przez niewolnika Tyndarusa.

Podobnie, o ile wspomniany komedji charakteru „Żołnierz Samochwał" z „Gburem" [illegible] intrygami również operuje [illegible] mający za niewolnika Palestrjo, który go dwa razy podchodzi – i sama hetera Fronezjum, bo-haterka „Trukulentusa", która w niezwykle swojski sposób [illegible] nie podbija serca „Panny młodej" [illegible] osnuta jest przecież cała na intrydze, obmyślanej przez niewolnicę zonę niewiernego męża.

Tak więc, ze względu na tę dominującą rolę, jaką gra w komedjach plautyńskich podstęp w najrozmaitszych formach, można by je nazwać prawie wszystkie komedjami intrygi – a jeśli pojąć farsę, jako utwór oparty na najśmielszych nieprawdopodobieństwach, służących do wywołania chwilowego efektu komicznego i pustego śmiechu, to kto wie, czy nie wszystkie prawie sztuki plautyńskie – bystrzej [illegible] – podobnie jak większość molierowskich – [illegible].

( ) co chodzi o kompozycję sztuk plautyńskich, zwrócić należy uwagę przedewszystkiem na sposób wprowadzania słuchacza w akcyę sztuki i zaznajomienie go z faktami, poprzedzającymi dalszą sytuacyę (τὰ πρότερα γεγονότα), czyli na ekspozycyę.

Tę cześć sztuki nazywała dawniejsza teorya, arystotelesowska, oparta na tragedyi późniejszej, a więc niezdolna i dla nowej komedyi, prologiem (μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χορικῶν πρόλογος, Π. ποιητ., 12.) i dopiero w związku z późniejszemi zmianami w budowie sztuk wogóle nazwę tę otrzymała przenosząc do widzów, stojącą na początku sztuki, czyli prolog w naszem pojęciu. Stosując zatem dzisiejsze pojęcia, rozróżnić można wśród sztuk plautyńskich trzy kategoryę ekspozycyi, a mianowicie: Sztuki eksponujące bez prologów, czyli zapomocą wstępnych scen, sztuki eksponujące zapomocą samych prologów i sztuki eksponujące zapomocą prologów i odpowiednich scen wstępnych.

Najwięcej stoją pod względem artyzmu budowy komedye bez prologów, podających treść sztuki i jej fabułę wstępną, czyli komedye z ekspozycyą t.z. dramatyczną t.j. w pierwszej scenie, względnie w pierwszych scenach (zawartą) t.j. za zaletę budowy uważała to już prawie pewna starożytna teorya, której echa tu i ówdzie znajdujemy n.p. w komentarzu Donata do komedyj Terencyusza, gdzie czytamy n.p. o ekspozycyi w pierwszej scenie „Dziewczyny z Andros": „Scena ta posiada tę zaletę, że opowiadanie treści sztuki wydaje się jak gdyby samą akcyą sceniczną" (I. 1. 1.) i analogicznie o „Eunuchu": „Na tem bowiem polega sztuka poetycka, by już przy opowiadaniu treści sztuki zapalowało się, że gra się sztukę i że się patrzy na samą komedyę" ( ).

Tu zatem należy „Pers", w którego akcyę wprowadza widzów bardzo zręcznie pomowa między Toxilusem a Sangaristionem, obojma niewolnikami, grającymi tu główne role, tak, że nawet następujący później monolog pasorzyta wobec jest już od wszelkich, przykrych dalszej akcyi, strachy tworzących zupełnie ekspozycyę w pierwszej scenie t.j. w pomowie dwóch niewolników, do czego jeszcze szereg szczegółów orjentacyjnych przybywa w monologu zakochanego młodzieńca i rozmowie tego ze sługą trzecim „Stichusem", w której zresztą wprawdzie dalsze poznać niemal zupełnie na każdej a szczególnie obszernie rozmowa między obiema siostrami, bohaterkami sztuki.

Tu zaliczyć trzeba takie sztuki, posiadające wprawdzie prolog, ale prolog nie zawierający wcale treści, ani wogóle żadnego objaśnienia samej fabuły sztuki. Tak więc w „Ostrej Komedyi" prolog podaje, po wezwaniu publiczności do spokoju tylko tytuł sztuki greckiej i łacińskiej wraz z imieniem greckiego i rzymskiego autora (wiadomości didaskaliczne), a od podania treści wykręca się nie mówiącym zwrotem:

„bo co się tyczy treści, ta wcale jest krótka" (w. 8)

* Tudzież dramatycznym tokiem najbliżej zresztą naszych budowania, ale w pierwszej części napewno od Menandra nowokomedyi sztuka

zastrzegające widzowie przy lekturze samej sztuki:

„Są żarty są i figle
~~Jest miejsce jest i słowa~~ w niej sto zamysłów,
Brzeg jest i miejsca."

Ekspozycja zaś następuje w pierwszej scenie, a tytułowy [illegible] z nią związku.

W tej scenie można również z ekspozycji „Trzech Monetów" (z pola Trygonometrycznego) wyjąć [illegible] „prologu", jakkolwiek na początku sztuki jest prolog, nawet dwojaki, bo oprócz innej allegorycznej (pierwotnie nastrojowej) bajki „o rzetelności" i „biedzie" Prolog ten jednak, po kilku uwagach o manowcach ludzkich, co do samej sztuki odsyła widzów do pierwszej sceny:

„Lecz tu nie sprostrzegajcie, że podam treść sztuki:
Otworzy, co tu myślę, ci wam przez wyjaśnię —"

i rzeczywiście dopiero następująca potem pierwsza Kallichlesa i Megaronidesa daje potrzebną widzom orjentację. (Komedja Konykowej)

Tak samo było z zajęciem w „Tobolanych" z której zaczerpnęły się tylko [illegible] treści, ale w rozdziale prologu wykazujące) nie tę samą formę ekspozycji:

„Myślę, że my tutaj (sztuki) poznać byście chcieli:
Poznanie, co grać będą – skoro ją zagrają —"

i być może w „Pseudolusie", gdzie z wyjątkiem dwóch wierszy cały prolog zagrzmiał, kto wie, czy nie dlatego właśnie, że pierwsza scena (pan z niewolnikiem) dawała zupełnie wystarczające objaśnienie sytuacji.

Najłatwiej oczywiście, choć najmniej poprawnie pod względem artystycznym, można było zorjentować widzów o treści sztuki przez odpowiednie prologi, do nich wprost skierowane, czyli przez ekspozycję zapomocą samego prologu.

Tu należy przeciwstawić „Amfitrjona", z największych z pośród plautyńskich prologów (liczącym przeszło 150 wierszy), w którym Merkury, wśród mnóstwa żartów daje widzom bardzo dokładne wyjaśnienie całej fabuły, dawniejszej i aktualnej; potrzebne rzymskim widzom do zrozumienia tak „trudnej" sztuki – poczem od razu rozpoczyna się akcja – a nawet, wystąpiwszy później jeszcze raz, już po pierwszej scenie, jakby z drugim [illegible] tytułowym (wierszach kilku) dodaje słuchaczom szczegółowe informacje nawet o następnem następstwie wydarzeń sztuki.

To samo mniejwięcej w „Kupcu", gdzie sam bohater sztuki, Charinus, mówiąc prolog, wcale obszerny, [illegible] wiersz, [illegible] całą fabułę sztuki i nawiązuje aż do pierwszej sceny – i w „Żałobnicy Samochwale", gdzie sprytny Palestrjo, autor całej intrygi, wszystko co potrzebne do zrozumienia jego machinacyj wprost widzom komunikuje. Prolog ten, mówiony już po pierwszej scenie między Żałobnicą a jego [illegible] w toku jednak wszystko wyjaśnia jedynie o samej jakiejś przygodzie, próbie sztuki Samochwała, bez żadnych szczegółów informacyjnych o akcji.

Akcja „Skarbu" [illegible]

[illegible] stanowiącą; gdyż [illegible] prolog, mówiony [illegible]

[illegible]

Sztuki eksponujących zapowiadają samego [illegible] plautyńskiej bardzo niewiele. Najbliższe [illegible] obejmującą sztukę z ekspozycją kombinowaną, wyjątkowo podwójną, [illegible] dramatycznych, wyjaśniających sytuację „czyli sztuki z ekspozycją [illegible] narwiemy, prologowo-dramatyczną. Zanotowuję ją [illegible]

„Komedja Skrzyńskowa"
[illegible] różnią się od rzymskiej między dziewczętami i [illegible] [illegible] tak, jakby przystosowała do stylu pierwowzoru. Żołnierz, mający stanowić jedynie echo rzeczy z życia hetery, ale nie wiadomo daje ona już pierwsze szczegóły ekspozycji. Następuje monolog Demy (właścicielki) powtarzający ekspozycję jeszcze dalej, niejako pierwszy prolog, po którym dopiero występuje bóstwo „Auxilium" z prologiem właściwym, obszernie ilustrującym sytuację i jej podstawy.

W „Panne Młodej" [illegible] warunki dobrej ekspozycji ma pierwsza scena między dwoma niewolnikami, którzy [illegible] o dziewczynie. I rzeczywiście wynika [illegible] szereg szczegółów z ich rozmowy, tak samo jak i z następującej prawie bezpośrednio sceny między dziewczyną matkowaną, ale mniej najobszerniejsze objaśnienie – nawet za obszerne jak na sztukę, przez Plauta tak mocno skróconą [illegible] dość obszernego prologu, rozbitego [illegible] scenami przez bóstwo „Fides".

O sytuacji bieżącej „Linu" [illegible] dowiadujemy się [illegible] dopiero z rozmowy [illegible] z [illegible] Stichusem, trudniej z rozmowy niewolników Stichusa z [illegible] rentę wiadomości, potrzebnych do zrozumienia całej akcji (zwłaszcza z fabuły uprzedniej i pewne szczegóły z chwili aktualnej) umieścił autor w prologu [illegible] bez bóstwa postać „Zbira", [illegible] rozmowę Diniarcha i jego parobka z pokojówką hetery, pomimo to jednak na początku był prolog, zdaje się [illegible] obszernie opowiadający o całej fabule, jak na to wskazuje jeszcze zachowany, a z sierokim rozmachem nakreślony początek (ok. 20 wierszy), który (zabrakło dwóch) do pierwotnego faktu całkowicie i na tem się urywa.

W „Jeńcach" głównym czynnikiem ekspozycji jest obszerny prolog, który poda[illegible]

Aktach

wstawiona

samym aktorom:

obejmuje główny

ny powtórne

prawnie

Powinno to wpływ

Fojentujący o akcji

cześć niekoniecznie potrzebnem.

ści nie mówić o ekspozycjach pierwszej kategoryi – które nawet

całej serii wypadków sprzecznych, bardzo skomplikowanej

a zwłaszcza tych obywają się bez prolo-

gów zupełnie. wystarczą wyjaśnienia widza w toku sta-

nia w pierwszej między młodym Fedromusem i jego wiewolniczem

Palestrem do czego przyczyniają się również dwie sce-

ny następne, co inny sposób ekspozycyi

dają pierwsza scena między dwoma mają ze szczegółami,

zawartemi w następującej zaraz mowie Epidikusa

wadzicieli. [Obywają się zatem te sztuki bez prologów – dzisiaj, ale wszystko prze-

ciwko temu, że nie obywały się bez nich wówczas, gdy wyszły z pod pióra Plau-

ta; oświecony widz wymagał obszernych objaśnień o tem, co było przedtem,

zwłaszcza ze względu na zawikłania np: Epidikus. Niemi

Kurkulio i Epidikus kończą a doświadczenie z sztuk

plautyńskich wykazuje, że wszystkie w ten sposób się kończące (Capt. Cas.

Cist. Men. Poen. Rud.), ze względu na rozstrzy

ich wypadkach zdarzenia

[illegible] z fabuły.

[illegible] Sidoła [illegible] [illegible] [illegible]

sztuki, które

komedji skrzynkowej

Jednym z często używanych w ekspozycjach greckich [illegible] zabiegiem technicznych było wprowadzanie w scenach wstępnych pewnych [illegible] bo do prowadzenia dalszej [illegible] chcesz objaśnić o sytuacji. i nie pojawiających się już jeszcze potem w całej sztuce. Są to t. z. πρόσωπα [illegible] πρόσωπα, 2) „personae adventitiae", „extra argumentum accersitae" – mylilibyśmy powiedzieli „postaci wstępne", które para temu wstępnemu scenami nie grają żadnej rzeczywistej roli: „osoby para właściwą [illegible] by jaśniejszy się stała treść sztuki", jak mówi [illegible] v. 28; Hec. v. 58; Phorm. v. 35). Źródła tego zjawiska zapewne [illegible] dzieniu [illegible], podczas gdy w 20 (21) sztuce [illegible] Epidikusie, gdzie rozmawiający z Epidikusem w pierwszej scenie Therapjo, drugi niewolnik młodego pana z końcem tej [illegible] nie stało ze sceny – i w „Stichusie", gdzie [illegible] w takiej samej roli gra obok tramy- [illegible] tylko w scenie ekspozycyjnej; myślę [illegible] najprawdopodobniej powoływaliśmy się na użycie tego środka ze pośrednim związku z wybitną postacią, jaką w jego ekspozycjach grają trabanty.

Prolog przeszedł już na terenie greckim całą historję rozwoju i znamy nam jest najlepiej z (t. j.) Eurypidesa, największego innowatora, to więc zestawienie z typem starej komedji attyckiej, u którego tragedję zaczynają się z reguły od prologu, mówionego przez osoby sztuki, gdzie

1) Der Prolog bei Menander, Hermes, 43 (1908), str. 137.
2) Pw. Gnil. Rauch, De comoediae atticae prologis Augustae Taurinorum 1891, str. 17.

dyż [illegible] musiał tego rodzaju ekspozycji (i to w formie [illegible] mitego [illegible] do scenek ekspozycyjnych) za „specyficznie mam- dramatyczną".

...ez bóg — ...ię z nim Dionyzos, Afrodyta, ... Hipolyt i Fedra, „z tego powodu i ... wiane jak ... Hipolyta. Prologi te stanowią jak gdyby wstęp do ... tragedii „Hippolytos" ... i trzeba one zapewne do najdawniejszych, gdyż ... wiadomo, że tak ... Hipolyta ... tragedia ... Z tej komedii mogły pochodzić ... cytaty, nie do pół ... pisklesowskich, opisujących ... wiastek osobisty, nieraz polemiczny, przeciwko temu, ... niektórych starał się musiał ostatecznie organem samego autora, czy ... tak, jak to czytamy u Eucanthiusa: „Prolog jest jakgdyby pewnego rodzaju przedmowy komedji, gdzie jest mu dozwolone jest, przez podaniem treści sztuki mówienie do publiczności w imieniu czyto poety, czyto samej sztuki, czy też aktora" (III. 5).

Nie mamy niestety dokładniejszych, w ... sposób zajęte ... stanowisku nauka teorya literacka w okresie po-arystotelesowskim, ale zdaje się, że jej zasady mamy w traktatach wspomnianego wyżej Eucanthiusa i Donata, komentatora Terencjusza. U Donata ... czytamy: (III. 1.)

„Komedja dzieli się na 4 części: prolog, protasis, epitasis, katastrofę. Prolog jest to „pierwsza mowa", inaczej przez Greków πρώτος λόγος [„pierwsza mowa"], albo „wypowiedź poprzedzająca właściwy skład sztuki": ὁ πρὸ τοῦ δράματος λόγος. Są cztery jego gatunki: συστατικός, „polecający", w którym się poleca poetę lub komedji; ἐπεισοδιακός [„epizodyczny"], „odnośny", w którym [autor] odnosi się albo do przeciwnika z wymyślaniem, albo do publiczności z pochlebowaniem; δραματικός [„dramatyczny"], „treściowy", wyjaśniający treść sztuki; μικτός, „zmieszany", to wszystko w sobie zawierający."

W chaotycznem tem przedstawieniu łacińskiego autora udało się wyszukać cztery istotne kategorje greckiego pochodzenia, a mianowicie:

I. Prolog dramatyczny, mówiony przez osoby sztuki, tak jak n.p. w „Dziewczynie z Andros" Menandra, gdzie według ... komentatora terencjuszowskiego, Donata, ... Andrii (prol. III), prolog mówi ... na sposób Eurypidesa - Sosia [2], opisując ... dego pana; taki prolog mówi w „Georgosie" tegoż Menandra sztuki ... nicy, bohater sztuki (Quint. XI. 3. 91., Georg. w. 1-21 Koerte [2]), a w „Dziewczynie ... z Samos" zdaje się ... Demea (Men. w. 1-97, p. Koerte [2] str. XXXI).

Za ... nimi należy zaliczyć ... postaci bóstwa, czy też ... personifikacje, bo jako takie, jako πρόσωπα, bezwątpienia stanowią je i pojmuje sam autor. [2]) Tak też ... w ... sztuki, ... sztuki pod nazwą [τοῦ δράματος] πρόσωπα, wymienia stary (z III-ego w. po Ch.) rękopis menandrowskiego „Herosa" - samego „Herosa boga" (Ἥρως ὁ θεός), który, jak wiemy, mówił prolog. Podobne postaci, mówiące prologi, spotykamy jeszcze u tegoż Menandra: „Sam" w ... (w. III. [37]), „Nieprzyjaciółmość" w „Perikeiromene", a u innych komików greckich: „Dionyzos" we fragmencie strasburskim [4]), „Tyche" w nowozrekonstruowanej komedji [3]) (Papiri Greci e Latini — 1913).

---

1) Leo, Plaut. Forsch.[2] str. 334 — (Hoc genere [πρόσωπα ποιητικά] Iuvenalis Naum 6. Halm)

2) Per. Rutil. Lup.: „poetae, qui fabulas scripserunt, in prologis humana figura produxerunt personas, quae in veritate artis et voluntatis sunt, non personae. (II. [9]).

3) Pubblicazioni della Società Italiana per la ricerca dei Papiri Greci e Latini in Egitto. Papiri Greci e Latini, vol. II. (n. 113-153), Firenze 1913, str. 4 i str. 29.

4) Joannes Demiańczuk, Supplementum Comicum, Kraków 1912 [Rozpr. Akad. Umiej. Wydz. Filol. t. XL] str. 96 [320]. Postaci te wchodzą zresztą na scenę i zachowują się tak samo, jak wszystkie inne osoby sztuki: N. Terzaghi. Fabula. Palliata-nova alla fine del Teatro Greco. I, Milano-Palermo-Napoli [1911], 175-194.

[illegible] 1) [illegible]

[illegible] autorom [illegible]

[illegible] występujący jako pi[illegible] [illegible] wer (w. 366 i 496) [illegible] Menandra do widzów w obronie Arystofanesa i jego komedyj [illegible] 2) [illegible] Rozpatrywanie [illegible] 3) [illegible] (Grund. Franckl. 1891) [illegible] ygania, [illegible] [illegible] [illegible]

narzeczeństwo z dziewczyną, wyjeżdżam za granicę, wracam po latach i poślubiam ukochaną (k. tyg. 7); jedynem [illegible] leśnej [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]

ale prawdopodobnie)

[illegible]

a prolog zdziany [illegible] "komedyjnie": kryje się za prologiem autor sztuki, Merkur, który daje krótko do zrozumienia, że nie jest, ale przedtem, jak by stał poza całą sztuką, prosi o względy dla niej:

„Jeśli rzecz nasza spodoba się, o to się starać,
Wyście o to i we dle ją miasto sporo,
Aby sztuki wysłuchanie wszyscy bez kataru
W cześci rozliczeniu, słusznie, sprawiedliwie." (w. 19-)

i zapewnia widzów na końcu:

„Uważajcie! Opłaci się nam na to patrzeć,
Jakto Jowisz i Merkur bawią się w aktorów!" (w. 152-)

Skrytykowawszy potem u innych autorów manierę wprowadzania bogów, przerywających się zwykłej dotychczasowej akcji, wdaje się w szczegółową dyskusję o zapowiadanej sztuce, przyrzeka, że zrobi z niej zwrotu „tragiko-komedyję", a w końcu występuje ostro przeciw wszelkiego podrzędu agitatorom wśród publiczności, [illegible] [illegible] [illegible]

wyglądają jakby wyjęte z jakiejś tytułowej [illegible]

„ lepiej bezbłędnie wstań z miejsca niż wygłoś mi
Plautyńska długa sztuka [illegible] z wyjątkami"

Z reszty prologów wynika, że Plautus nie wiedziano, czy pod względem gatunkowym wyróżnić, zajmującą [illegible] kategorię przemowy, t.z. „trzecie tragedie", zadziwiającego [illegible] i o nieodpowiednim widzowi przedstawieniu [illegible] ~~w tej mierze [illegible]~~

Zamieszanie to pochodzi najprawdopodobniej stąd, że realizm (zrozumiałych widzowi) przedstawień odpowiadało doskonale wkładanie prologów w usta konkretnych osobistości, dla zaistnienia „najwarunkowej" dla nich w danej [illegible] a oddanie [illegible] w [illegible] nawet ani osoby sztuki wiedzieć [illegible] wyraźnie powiedziane [illegible] w drugim [illegible] z [illegible]

„ [illegible]
[illegible]
[illegible]
przeczytki. Przecież gdyby [illegible]
[illegible] to powiedział „jako bóg, [illegible]
Oto się „Pomoc" z wiś przecież !

W miarę [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] a zwłaszcza oznajmienie pierwowzoru greckiego było potrzebne, ponieważ zdaje się, publiczność rzymska odgrzewu co teatrze - w przeciwieństwie do Aten - nowiadomiała się Co Tem, co się grało będzie. Tarcie ta Oficjalnie zapowiedź występuje, choć nie we wszystkich, ale w wielu prologach również w tym sposób np.:

„Kleruменoi" się zowie ta sztuka po grecku,
Po rzymsku: „Losujący". Diflos ją pisał
Po grecku - a znów po nim, później, po łacinie
Nasz Plautus, co ma imię jak pies szczekające" (Las.)

„Emporos" Filemona sztuka znów się grecka,
Po łacinie zaś „Kupiec" Maksyma Tytusa" (Mercat.)

„Ta sztuka się nazywa "Thesauros" po grecku;
Filemon ją napisał, Plautus przetłumaczył
I nazwał „Dwiem trzech groszy" - a teraz was prosi,
By mogła ta komedja to imię zatrzymać." (Trin.)

Podawanie treści rozpoczyna się zwykle od objaśnienia scenerji - owy- wiście bardzo prymitywnej. Z mian prologu objaśnia, że „to miasto prze- mienione (Troe. prol.) bez architektów" (Troe. prol.), to są Ateny, Cyreny, Epidamnus, Efez albo "Teby": „haec urbs est Thebae", „hoc oppidum Ephesust" i.t.p. - a nie omieszka też zrobić żartu na temat podrzędnego podobieństwa tych wszystkich miast na scenie teatru plautyńskiego np.:

„Grób Tru- - to Epidamnus - na nas tej tu sztuki,
Bo w innej znowu sztuce, będzie innem miastem" (Men. prol.)

Tak samo objaśnia prolog poszczególne budynki, zwłaszcza mieszkanie bohatera: „Illisce habitat Alcumena Amphitruo", senex gui hic habi- tat, Hegio est", „hic habitat meretrix, (quoi nomen est Phronesium" i - by okazji robi takie żarty, jak wyżej przy oznaczeniu miasta, mię- dzy innymi postaci komedji i tragedji -

Tak samo się zmieniają tutaj i mieszkańcy:
Rex mieszka tutaj rajfur, raz ubo(gi) raz starszy,
Dziad, czy
Burgmus żebrak, król, mieszczanin, albo i pasożyt ..." (Men. prol.)

Publiczność wymagała i potrzebowała pouczeń tych o scenerji, tudzież o treści i sytuacji sztuki, ale z prologów widać, że to zaaplikowanie podsta- wowej sumy konkretnych wiadomości niecierpliwym południowcom nie odby- wało się bez trudu. Ta publiczność, która niezmiernie łatwo i bezpośrednio

wyjaśnia się z dwudziestu lub więcej dowcipów i któżsiaby herwatpiewał
natychmiast rodzicielstwo [illegible] nieśmiertelnej [illegible]
Trzeba tylko jeszcze dodać, że nie tylko dla
samej sztuki, ale, prawda, dla wystawienia szczególnego [illegible]
[illegible] Tajemnicę tę [illegible]

Przetrwanie mierzy do aktualnej sytuacji politycznej;

„Pozdrowienie nam niesie, tkliwymi wiązanki,
Prawość. Która nie i która [illegible] ...

To życie, zgoła z [illegible],
Wyjdzie, a [illegible]!", Cas.

„Pamiętaj" – zasad a miejsca, na wszystkie [illegible]
nie, że wielce przychylna – noi nam, widzowie!"
(Ten.)

„Radzimy zwyciężajcie,
Sercem mężnem, jak dotąd! Chrońcie sprzymierzeńców
Wszych – dawnych i nowych. Zwyciężajcie potrzeby,
Ufni w nasze ustawy, w prawa sprawiedliwe.
Zwyciężcie zuchwałą, zdobądźcie: sławę, laury wieńce,
By pobity Pamięcyk potrafił karę!"
(Civ.)

„Odetchnij. Bądźcie zdrowi, sędziowie najprawi
W pokoju – a na wojnie i najlepsi żołnierze!"
(Capt.)

Plautus wynika z tego, by wszystkie sprawy [illegible] by kultywować zainteresowanie swych widzów i dlatego te wszystkie [illegible], by [illegible] ki uważał „gnaeso operam date", „gnaeso ut benignis accipiatis animis" [illegible] w najróżniejsze formy i tony, pomiędzy którymi nie brak [illegible] wej (tak sympatycznej Rzymianom) prawomyślności innowy, jaką [illegible] je widzom Merkury w Amfitryonie

„Jeśli temu mam sprzyjać i o to się starać,
Byście stale i trwale zysku mieli przed,
Tej sztuki wysłuchanie wszyscy bez hałasów –

ani nawet oklasku wojskowego, jak w Pamięcyku:

„Imperator histrionów słuchać nakazuje;"

choć ubawieni są, czy widzowie wreszcie pójdą, co chwilę: „iamne hoc sentis quid fiet?", „iam hoc teneris?" i t.p. – stają się jednym z pamiętnych motywów jego prologach.

Za najlepszy sposób zainteresowania widzów uważa Plautus wstępowanie prologów w Tonie lekkim, swobodnym, humorystycznym, co robi wtedy z wyjątkiem

skarbu) (Dnia Trygrosowego!)

~~Inwokacja~~ , ~~Dziękczynienie~~ – tu wiersz wstępu mieszczący i objaśniający tamte wyżej wspomniane wstępy [illegible] – to

[illegible] – potem

[illegible] Więc Merkury „[illegible]" [illegible] – na widowni [illegible] „[illegible] nie robić":

[illegible]
[illegible]
[illegible] zmienię.
[illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]
Że się wstydzę? Żyję, jestem, wiem, że tego chcecie!
Wiem, [illegible] wasze życzenia,
Zrobię sztukę mieszaną: tragiko-komedyję!

Gorzej ~~skończyło~~ się w „Jeńcach", gdzie ktoś z widzów [illegible]:

„[illegible]? To dobrze. – Leży ten tam, na końcu,
Mówi, że nie rozumie. Niech niech się tu zbliży –
Jeżeli nie wasza miejsca, gdzie się usadowić,
To możecie znaleźć miejsce, którędy się wynieść! –
Ja się tutaj dla [illegible] nie [illegible]
[illegible] wierzcie nieraz jest bardzo ~~trudny~~ srogi!
[illegible] [illegible] jak np. w „[illegible]"
Ja jestem tak łaskawy, że treść tę opowiem,
Jeżeli wasza łaska, żeby jej wysłuchać –
To jednak słuchać nie chce, niech wstaje i – za drzwi,
Ja miał wiązać gdzie tali, co zechce wstać!"

Przystało to stwarza ten niezmiernie żywy typ prologu, który wprowadza od razu w całą sztukę swobodny i wesoły nastrój, tę werwę i ten temperament, który stanowi jedną z głównych [illegible]. Tajny np. prolog „~~Starego~~ Młodej" (w części nie [illegible]

„Tu mieszka stary z żoną, ma on takie syna,
Ten mieszka razem z ojcem w tym tu oto [illegible]
Ma on sługę pewnego, [illegible] –

[illegible] [illegible] [illegible] [

[illegible]

[illegible] Bierie [illegible]

[illegible] wiród stu[illegible]

[illegible] i nawet [illegible]

[illegible] jeu czym

[illegible] y Apulczyk.

[illegible] popić mie chce!

Bierz wróćcę oko tej dziewki, co ją ktoś wyrzucił:

Weź ta, co się tak oko niej pala niewolnicy

Stewkę, [illegible]

Oko potem, gdy ta sotnika bezbrzeżnie jnż [illegible]

[illegible] y ktoś srebrem brzęknie (ja tak sobie myślę)

[illegible] do ślubu", wróżby mię czekające! –

[illegible] Bóg dicie zdrowi, [illegible] się wam powodzi,

[illegible] jak dotąd, prawdziwą dziewicą!

Prologi te, tak ściśle z nastrojami i charakterem wypuskich mi[illegible] związane, dają nam zarazem ~~najlepszą~~ niezwiędłe barwny i żywy obraz publiczności prymskiej w teatrze ~~plautyńskim~~, co najlepiej może wyróżnia współczesną. Pomijamy. Oto jego początek w parafrazie:

„Bierz milczenia! Bądźcie cicho! Zachęcajcie uważać!
Imperator – kiedy[illegible] – słuchać nakazuje [illegible]

[illegible] mieszkanie mi się tutaj nie podoba na scenie
[illegible] i czyszczenie: Lichtar! [illegible] mi się!
Niech ten co mieszka daje, ten mi się nie należy!
Przed nosem, niech mi jeden Izaak nie prowadzi
Na miejsca, które ołtarz mi dawno na scenie!
Ci, co w domu czas mieli, by się wyspać dobrze,
Niech teraz uważają, nie chrapią mi tutaj!
Służba, niech tam nie siada, gdzie miejsce dla pana,
Lub niech płacą pogłówne, gdy tego nie mogą.
Precz za drzwi – bo ich spotka podwójne nieszczęście:
Tutaj zbiorą cięgi i w domu, gdy wrócą!
Piastunki niechże w domu, przy dzieciach zostaną,
Nie wtórzą ich po sobie, tu, na przedstawienie:
Im samym gardło wysuszy, dzieci [illegible] z głodu,
Lub [illegible] wygłodniałe będą, jak [illegible]:
Wy, panie, siedźcież cicho, [illegible] się po cichu,
Przestańcie swym dźwięcznym głosikiem tu dźwięczeć,
Odłóżcie swe gadanie, gdy do dom [illegible],
Bądźcie tutaj przynajmniej moich nie drgocily! i. t. d.

F. Delbrück, Histoire de la littérature Romaine,[3] Paris, 1898, str. 57.

Nieoprzecznie przebija się w tych prologach swoisty styl, który bardzo przypomina manierę rzymskich jeux de scène dziedzictwa fars neapolitańskich a który [illegible] [illegible] [illegible]

(his laboribus et dolibus et attentum. De or. II. 50)

i Horacjusz:

„Trudu nie ma wielkiego zadania, a tylko by słuchacza --- przygotować. Może to się stać zwłaszcza za pomocą takich rzeczy --- t.j. jeśli (słuchacza) uczynimy życzliwym, uważnym i skorym do nauczenia się czegoś (si benevolum, si attentum docilemque feceris. P.O. III. 1.5)

Następnie przeciwnego wahania się spotykamy tu i owdzie w prologach starożytnych [tj. nowej] [attyckiej] komedyi, do których tak skłonną była [komedya nowa, jak to widać z fragmentów. I tak mówi n.p. w Plauta Prolog „Jeńców":

--- „Pan w domu ojca słuszy, a ojciec nie wie nic
Albo to znani, bo pirata, ogromnie rzucają - (v. 21-)

--- „I tak samo robi brata rodzonego
I wolnego gnywiednie, do dnia dzisiejszego
Sam nie wiedząc: tak często i w błahych wypadkach
Niejednemu nieświadomie więcej dobrego zrobi
Niż świadomie --- (v. 41-)

(dodawane po pomiędzy tych ustępach opowiadania)

Są to typowe, znane dobrze w ostatnich stuleciach epizodowe (ἐπεισοδιώδη) uwagi treści ogólnej, o których mówi autor Tkonu że „nie nadają się do historyi ani do mów publicznych, ale raczej do teatru i sceny (ἐπεισοδίων δὲ διηρήσθω ... δεάτρου δὲ καὶ σκηνῆς μᾶλλον ἐπιτήδειον)", przytem cytuje, jako przykład „powtórki" jednej z komedyj Menandra (ὡς παρὰ Μενάνδρῳ πολλαχοῦ μὲν ἀλλαχόθι καὶ ἐν ἀρχῇ δὲ τοῦ τε Δαρδάνιον καὶ τοῦ Ἡνιόχου [K. III. 103]. p. 91. Sp.).

Najważniejszym jednak jest może fakt, że tych dowcipów, żartów i dygresyj, rozszerzających nieraz prologi aż do gadatliwości, nie można uważać za autorskie ozdoby planowicie, jakimi się zdawało. Stwierdzono bowiem[2] (Frantz 1891, Lüdecke 1910) istnienie tego samego rodzaju typu opowiadania i żartu z życia w eksperyencyjnych komedyi attyckiej, która tak wielki wpływ wywarła na komedyę nową, wykazano[4] (Leo 1912) ślady komicznych „rozmówek" z publicznością we fragmencie jednego z prologów Heniochosa, pisarza początkowego okresu komedyi nowej (K. II. 433-4), wprowadzanie żartobliwych „niespodzianek" i dowcipnej gry słów (παρὰ προσδοκίαν, ἀστεῖος) w prologu „Mesenyi" Menandra (Demetr. π. ἑρμ. 153) - którego prologi zasadniczo zdają się być pojęte jako zawsze z publicznością, apostrofowaną słowem ἄνδρες - a wśród najnowszych fragmentów (papyrus strasburski) znajduje się fragment [komedyi nowej] prologu, krytykującego wyraźnie manierę rozwlekłych opowiadań i częstych dygresyj w prologach:

„. . . . . Ja takie przypowieści
jako również i dowody] tak, że z komicznością
wiele [mojego] dygresyj mowę wygłaszają

1) cfr. Plaut. Forsch.², str. 223. 2) Guil. Frantz, quibus [illegible] str. 60. 3) Süss, Zum Dialog [illegible]

i t.d., str. 446-447; Michaut, sur les rhétoriques latins, str. 157-158.

4) Leo, Plaut. Forsch.², str. 222.

przed[illegible] i [illegible] mundua, niby jasno mrące,
wyni[illegible] wszystko – a z tego nikt wrale
[illegible] nego [illegible] nie dowie, ale [illegible] pełny
[illegible] i [illegible] ści.

Supplementum comicum 96)
[illegible] [illegible], str. [300] 14. w. o.;

W rezultacie [illegible] za [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] uska publiczność, [illegible] wszystkie [illegible] przez aktu grano, [illegible] aby akt jeden, zdaje się, nie mógł miejsca odetchnąć i nie zaszło [illegible] do zdjęcia w czasie przerwy, jaruje przed końcem sztuki" - mówi nasz wspomniany komentator Terencjusza, na którego sztukach trafiało się czasem (Heaut. prol.), że nawet ta pół-miejsca, jaką wykształcenia [illegible] widzowie do końca nie mogła, gdyż się dowiedziała o zapowiedzianych walkach gladjatorów i linoskoczków.

Pomimo tego jednak, w praktyce technicznej teatralnej, często ze względu na potrzeby zmiany kostjumu aktora, często na jego zmęczenie i t.p. trzeba było wiedzieć sobie [illegible] jak z tem sprzedawcy n.p. D[illegible] (gdzie zmiany niewolnik) [illegible] zdecydowanie w danej chwili ze sceny, wprowadzić zapowiadacza (paura, wypełniacza przez grę muzykanta teatralnego:

(poprostu)

„[Już] idę i nie będę wam czasu zabierał:
Klamerzysta [illegible] tymczasem (was tutaj) [illegible] zabawi." (v. 573)

Z drugiej strony zaś w wewnętrznej budowie samej sztuki i przeprowadzeniu fabuły było rzeczą niezdrową tworzenie pewnych wyraźnie zamkniętych, kolejno po sobie następujących, obrazów akcji, które zawsze i wszędzie, w każdym sztuce dramatycznym istniały i istnieją. Te, należące do siebie grupy [illegible] dzielą się [illegible] na fazy [illegible] i przy tych fazach akcji, jak to słusznie wykazał Leo (1904), monologi stanowią [illegible] (- mniej nie zawsze -) [illegible] (ich) [illegible] na początku i na końcu, między jedną a drugą przerwą akcji, bez względu na faktyczną przerwę czyli antrakt przy graniu danej sztuki na scenie. Tak n.p. w „Pseudolusie" pierwsza faza akcji, zapowiedź intrygi Pseudolusa, kończy się jego monologiem (v. 562-573); tak samo jego monologiem zaczyna się (v. 574-593) i kończy (v. 758-766.) faza druga (powstanie intrygi); faza trzecia (epizod Baljona z kucharzem) rozpoczyna się od monologu klienta (v. 766-789), a kończy się monologiem Baljona (v. 892-904); faza czwarta (oszukanie Baljona) zaczyna się monologiem Pseudolusa (v. 905-911), a kończy monologiem Simona (v. 1238-1245); faza piąta i ostatnia (triumf Pseudolusa) zaczyna się radosnym jego monologiem [illegible] (v. 1246-1303). Fakt ten, w którym mylnie [illegible] fazy akcji pokrywają się zarazem ostatecznie z nowoczesnym podziałem sztuki na 5 aktów - mylnie typowy sposób użycia monologu w kompozycji sztuk plautyńskich, w czem wynosi poeta ponadto oczywiście za wzorem jej i technikę innych greckich wzorów, jak o tem świadczą chociby najnowsze fragmenty Menandra. Robił to zaś tem chętniej, że taki [illegible] monolog, stojący na początku względnie na końcu

1) Siedlecki M. Fizjo, The Division in the plays of Plautus, A Thesis. State University of Iowa Studies in Language and Literature, Vol. I, Number 3. [1913], str. 8.

„Kunkuły" [illegible] w które [illegible] wyrzucić [illegible] (v. 90-91), wypełniacz [illegible] mniej więcej, Plautus, mniej więcej, [illegible] (v. 573) [illegible] i zabawienia widzów

[illegible]

„ [illegible] zowie [illegible] – a to z tej przyczyny [illegible],

[illegible] zowie [illegible] – a to z tej przyczyny,

„ [illegible]

„ Za zawiść starodawny [illegible]

[illegible]

Czyto ojciec, czy dziadek, pradziadek, czy nawet

Prapradziadek, lub ojciec, dziadek, pradziadka

Zawsze oni – [illegible]

I nikt ich zasłużonych nie zdołał [illegible] ... ↓ (Pers. w. 53–)

„ Za tak mylą, że Głód był chyba [illegible],

Biorą ją od urodzenia [illegible]

Ojciec narzekał mnie, Śmierdzielem, gdym był jeszcze mały ...

Bom ja jest od małego chłopaczka był śmierdzący,

[illegible] zmuszało, bym śmiech miał wzbudzać,

A kogo mnie dotknie, wnyotkich wtenk nawet" ... ↓ (Stich. 155–)

W „Kupcu" monolog charakteryzuje dostatnie starego Demipha i jego plany:

Demifo (wraca z portu zarradowany)

„ A więc wreszcie pochwalę – ma [illegible]

Dziewkę mu kupił w sekrecie przed [illegible]

Tak, dawne wspomnę czasy [illegible]

Jest mi dano mi życia: to [illegible]

Rozkoszuj się uciechą, winem i miłością;

Bo w tym wieku używać jest więcej niż słusznie.

Dzieci [illegible], gdy krew jeszcze świeża,

Wtedy muszą się trudzić, by zdobyć majątek;

A dopiero gdyś stary, ułóż się w spokoju

I kochaj, póki zdołasz! Bo to jest kazyść

Że żyjesz. To co mówię, czynem uskuteczniś!

„ Teraz jednak, tymczasem, zaglądnę do domu. // (wracam do domu, ale nagle mi
Już dawno na mnie czeka nowa żona, głodna, (zatrzymuje)
Żarłoczny mnie goderaniem, jak tylko tu wejdę.
A wreszcie ... wszystko jedno ... przecież tu nie pójdę
(bo przed tu obgryzia), : mimo wróżeb-oto-domu, // (żarłoczna mi do domu gryzie)
Do czarnych, żeby mi tak .. dom jakiś wynajął
Na mieszkanie tej dziewce. – Otóż on wychodzi!] (w. 545-561)] /.

A czy można sobie wyobrazić lepszą charakterystykę ~~tutego na wszystko winy~~ mistrz tamtego wyżej
, ~~[illegible]~~ [illegible] niż tę, którą [illegible] sobie [illegible] Epidikusa, sa-
mawiającego ze sobą samym:

Ja... on powiedz... mnie [illegible] do domu Epidikusa,
Jak się mogę ja [illegible] sprawy [illegible] w sobie
Rady, na to nie napojłem [illegible] przed z nadzieją,
Tyle mi nad [illegible] głową; gdy [illegible] nie [illegible],
Nie ułożymasz: Rzucę to [illegible] że [illegible] nienawiścią.
Ani rady, z tych zapięć [illegible] wyplątać.
Na mieszczenie sam, [illegible] [illegible] [illegible],
Że kupując to [illegible] [illegible].
Jako [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible].
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
Że [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] po mojej skórze,
Bo gdy stary podstęp [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] zdziwi!
W nocy tedy trza uważać. Więc tedy – lecz tedy!
Wszystko na nic, ten Żeb na nic ty kpie Epidikus!
Czemuż ty mi tak wymyślasz? – Bo ci sam opuszczasz!
Cóż mam robić? – Ty mnie pytasz? Przecież ci sam dawniej
Tyle mówił rad najlepszych, jeś innym rozdawał!
Gdzieś cnót trzeba tu wymagać."] (w. 81-100)

Nie gorzej malują nam także sprytnego sługusa, „przyjaciela", ko-
nolog Pseudolusa:

„Nie on powiedz – a Ty sam stoisz tu, Pseudolu.
Cóż teraz myślisz robić, skoro pan ci
Tyle sestercji sutego „na gębę" obiecał?
Nie masz ni krzty jakiegoś planu gotowego,
Ni grosza, nie sam nie wiem, co teraz masz robić.
Ty przecież nawet nie wierz, gdzie ten wątek zaczął,
Co dopiero gdzie skończyć. – Szczęść tak jak przeta,
Wyjrzyj wszystkie tabliczki, szukaj takich pieczy,

[illegible] a precież znajduje
[illegible] wiersz nakłamie
[illegible] słowa,
[illegible] wydłuż zarzucić,
[illegible] mewachat ten podstęp.
[illegible] gad[illegible]
[illegible] ów,
[illegible] z sąsiadem
[illegible]
[illegible]
[illegible] mówią [illegible] (v. 394 – 413).

[illegible] takich charakteryzujących i egzemplifikujących monologów są [illegible] niektóre osoby [illegible] snu-przedrzewne[1], które [illegible] całą fabułę niby w ramie symbolicznej [illegible] Linie [illegible] o czem była mowa wyżej (str. [illegible]). Również i te monologi [illegible] obok charakterystyki danych osób, objaśnienie [illegible] sytuacji [illegible] ale [illegible] tłumaczy przez to, że ktoś monologizująca osobę podsłuchuje i w ten sposób o rzeczy ważnem dla przebiegu akcji się dowiaduje, jak n.p. w „Awulariji" Skarbie, gdzie niewolnik, Strobilus, z monologu Lubijona, a raczej z głośnej jego modlitwy do bogini [illegible] dowiaduje się o ukrytym przez swego pana skarbie (v. 608 n.), lub w „Linie" [illegible] Linie [illegible] cyniczek Labrax i dowiaduje się w ten sposób, że to ów zuchwały jego kosz (v. 1288 n.). Jest to wypadek bardzo prawdziwie, bo najczęściej autor jakby świadomie zrzeka się tego środka techniki samej akcji, by niejako zachować czystość monologu, jako takiego: Tak n.p. w „Rudzie" niewolnik młodego pana, Milfio, podsłuchuje monolog tyrana, niewolnika stręczyciela, ale o najważniejszych, zasadniczych dla akcji rzeczach dowiaduje się [illegible] (v. 917 n.), a w „Linie" [illegible] jest na scenie w czasie całego monologu rozpaczającego syna, [illegible] pomimo tego obserwuje, ale zrzekomo [illegible] nie słyszy dobrze słów jego, które mogłyby zasadniczo wpłynąć na tok akcji. Jest wreszcie dane, wskazujące na to, że [illegible] mowa [illegible] z greckich [illegible]

Nie można mówić o starożytnej teorii monologu, to starożytna [illegible] ka, chociaż arystotelesowska nie ma nawet osobnego terminu technicznego dla monologu, określając go tylko mianem ogólnem „mowa" (λέξις), ale o technice budowy samego monologu (czy monodji) można zaobserwować

[1] Znane już w starożytności przykłady, p. Fr. Klotz, Eurip. Studien, Berlin 1906 – Ter Pseudo-Plautus – str. 27 – 30.

Men. 571 – 602
Par. 563 – 570

[illegible]

— „[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

— „[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [

[illegible]

[illegible] 1)

([illegible], 1891)

[illegible]

1) Por. Fauta, wyd. cyt., str. 46.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

„ [illegible] prawda, to bezsenność [illegible]
[illegible] przeniósł [illegible]
Bym o całem mem życiu gadał od początku ... (K. III. p. 48, fig. 164)

W Epikleros mówił młodzieniec zakochany, a monologami osób, dotkniętych [illegible] narzekań, [illegible] niewrażliwie zakochany młodzieniec wzywał zwój na [illegible]

[illegible]

[illegible] bogu jakiejś komedji powstała [illegible] 1908 r.

[illegible] niedawno, aleksandryjska

„ [illegible] Mieszkanie w jeździe Kypryda mnie dała
I Eros serca pan ...
... wśród mrocznej ciszy
Pomyślcie Gwiazdy i Ty, mej wspaniała
Potężna Nocy, bogaście mi pomocna!
Oskarżycie drogę! --- wraz mi towarzysz
Ogień, trawiący duszę mojej do cna --- (Tłum. L. Frybesa)

Plautus natomiast, para niewolników rozjątrzonych, [illegible] Skleparjo zamyka swe opowiadanie pod przewrotem [illegible] który wyrządził huragan (w. 83-5), lub w. [illegible] jakoby pobił biedny generała próbę błagowania (w. 203-7), a Alkmena wy-

„ Dwi[illegible]

[illegible] ---- i.t.d. (w. 1-9);

Vie - [illegible] ja znam

Plautus [illegible] w tych wypadkach [illegible] i wyraźnie [illegible] [illegible] [illegible]

Wyraźną cechą charakterystyczną w rozwarciu monologów jest jego zupełne dostosowanie się do tego celu wszystkich wymogów kompozycyjnych, stylistycznych i innych. Postawienie kwestii nadziei wyniągnięcia – po zawiązaniu węzła – wątku z przeszłości, [illegible] wyraźnie wyraża [illegible] [illegible] [illegible]

w tej (mistralnej) linii pewne wrażenie na tle tej ś. - opowiada się-
bliwości, bez żadnego związku z treścią sztuki i jej akcją; o tem, jak kurtyś
po dworze za gospody, jakie sobie w dość niewytwornem towarzystwie gło-
śno zapróżnił, jak mu przy tem
przypomniano i odniano pieniędzy, po które niema już co
teraz wracać, choć się mu po to zapsdła, wyprowadzenie ze wreszcie ostatecznie
idzie do domu (recipe te ad eruin", w. 1027). chodziło tu oczywiście
o danie publiczności zajmującego obrazka z „lepszej" gospody, a całą hi-
storyjkę wyjął Plautus zapewne z jakiejś innej sztuki, jakie pieniędzy zagu-
biony grał widocznie ważną rolę przy wyprowadzaniu, nie wcale
w dniu tragicznym.

{ podobnie zapewne, jak w „Persie"

Takież same rozszerzenia akcji czyli wstawki, które zwykle
z punktu całości kompozycyjnej myślą mają również często w dialogu - patrz wyżej
dialog swój (mnie) przynależność mogą Plautus) zwalniście, ze względu na je-
go właściwy cel t.j. (kompozycyjny) posuwanie akcji i charakterystykę osób, pomi-
mo to jednakże często (wstawka) w środek partje, które mają za cel wy-
wołanie jedynie doraźnego efektu, przez które cała akcja na dłuższy lub
krótszy czas powstawień musi w zawieszeniu. Tak n.p. w „Pseudolusie",
w scenie między Baljonem a młodzieńcem i jego niewolnikiem (v. 230-),
po żartobliwie dramatycznej odprawie (stręczyciela) faktora, że, jak dziewczyny nie sprzeda
rzekomo", (co, jak się wyrażał) w v. 325, następuje zupełnie oderwana od
właściwej akcji partja, w której Plautus (daje) cała. oparta na
rzekomych przygotowaniach do złożenia ofiary dziękczynnej dla „zajęczego po-
wietrza", aż wreszcie w v. 342 (przez) (niebieskie) przemienione zwłaszcza (słowami) nawią-
zującej do swej odprawki zajmuje v. „dic mihi... non kalles venalem
amicam tu meam...?".

Również uwagi, wtrącane przez osoby stojące „na stronie", do głównego dia-
logu — z kilku słów, jakimi być powinny ze względu na prawdopodobieństwo
słowa, u Plauta przerastają się (często) niekiedy do takich rozmiarów, że gło-
wny dialog poprostu zatracony mieć się musi i przerwał poprostu
po to tylko, by publiczności można było powiedzieć szereg żartów, lub
uwag interesujących. Tak n.p. w „Rudensie" rozmowie dwóch dzie-
wcząt przysłuchują się „na stronie" rozbitkowi i niewolnikowi i wtrącają
swoje uwagi (żartyś rzymskie), które po w. 270. zajmują aż 12 wierszy (na temat zro-
zumiałości jednej z tych dziewcząt, jej mody, miłości) młodzieńczego, przez
dopiero w w. 283 dziewczęta podejmują na nowo rozmowę; te rozmowy
przerywają znów po 6 wierszach w ten sam sposób (bez konieczności tamtejszej
się młodzieńca i niewolnika, trwające przez przeciąg 8 wierszy i.t.d.

1) t.j. str. 212-230. Por. Teść, Pieśni, ka przeźć z Tirne, Paryż, 1909, str. 54-55.
2) Charakterystyki, str. 130.

Że wszystkie wstawki, które, jak to niezwykle trafnie wykazał Fränkel Fränkel 1)
(1922), istnieją same dla siebie, nieraz zupełnie bez związku z akcją, pokła-
dają niewątpliwie cel samego Plauta i charakter zwykle na pewnym i ko-
niec wyraźnie „sztuki", której zostały do całej danej partji wtrącone, a to
w pewnej ilości raz wyprzedzających, a potem znów podjętych zwrotów, nawią-
zujących do dawnej sytuacji.

F lub wykazuje jego samodzielną robotę.

Analogiczne są n.p. opowiadania wtrącane w tok dialogu u
Meljera, Bohomolca, Krasickiego i Fredry

2)

plikowanego (rozwiązania w zatargu między ojcem a synem (Casina), tutaj całej (całej toalety kobiecej) sceny z heterami (Asin. Most. 308 ff., Persa Stich.) i t.p. rzeczy, co wreszcie, pomimo konwencji teatralnej, nawet potrudniowcom, żyjącym przeważnie na ulicy, musiało się wydawać nie-co nierzyktem – naturalnie o ile w teatrze zwrócili na to uwagę.

Nie zaszło natomiast z pewnością nikogo, że osoby sztuki, nieraz zupełnie bez powodu wychodzą przed dom, by tu monologami o czemś szeroko opowiadać, na coś narzekać, czemś się przechwalać lub perswadować, tak jak w nikt z widzów z pewnością nie zastanawiał się nad tem, że osoby, które mogą sobie coś powiedzieć, zawsze się spotykają i to nie gdzieindziej tylko właśnie na jednem i tem samem miejscu przed czyimś widokiem – „na ulicy przed domem". A czemu w razie potrzeby autor kazał daną osobę przed dom wywołać: „exeunt hinc evocat ante aedis" (Cas. 295), „heus Phaedrome, exi, exi, exi!" (Cure. 276) – i sprawa załatwiona.

Ogólnie uznana konwencja teatralna była tutaj czynnikiem ważniejszym, podobnie jak czasem nawet w greckiej tragedji najdoskonalszego ty-pu.[2] (tu: Oedipus Coloneus, 1910)

zadał klamkę, tuż w jej oczach, gdzie Pistoclerus odbywa podróż z Troji do Efezu; i z powrotem w tym samym dniu (w przeciągu niespełna 500 mil-by), podczas gdy konwencja teatru usprawiedliwiała tutaj zupełnie fakty zbyt szybkiego powracania na sceny osób, odchodzących „do miasta", „do portu", „na rynek" i t.p. celem załatwienia czynności, wymagających nieraz sporo czasu.[4] Publiczność była zadowolona, że mogła zaraz wiedzieć, „co dalej".

Najciekawsze jest jednakże obserwowanie samej akcji sztuk plautyńskich. Oczywiście i tutaj pamięć ścisłe zachowanie postulatu jedności, ale, jak doskonale zauważył i wykazał Michaut:[1] „y a-t-il bien de ma-nières pour une action d'être une". Zasadniczo chodzi tu o rozwiązanie pewnego problemu, o wykonanie pewnego określonego zadania, które ma rezultatem o zakończeniu całej historji, ale rozmaite są sposoby i drogi do osiągnięcia tego celu. W akcji pamięć zasada jedności, t.z. niema takich tendencyj i takich spraw, któreby swoją wagą swoją odciągały działanie

1) Chem. Palcyk, De unitatibus et loci et temporis in nova comoedia observatis, Paris-Versaliae, 1909.
2) S. Szydłowski, Akcja w antycznej tragedji greckiej. Czernowitz 1912, str. 4–17.
3) Plaute, I, 1145. 4) Bez zadnego zakończenia akcji (wyjaśnienia, czy ojciec pozwala synowi na ożenek, czy nie) pozostawia Terencjusz sztukę Phormio.

unitatibus operis neglegatur, Paris-Versaliae 1914.

„Trzy jedności" [illegible]

[illegible] „Lizy"

wybuchie [illegible] na ulicy przed domem (względnie przed domami), skąd[ś] zawsze wynikały stąd pewne zające nieprawdopodobieństwa, jak n.p. powierzanie sobie na tem publicznem miejscu tajemnic, „tak, żeby nikt nie słyszał" (Aul. ✱ 133-im., Trin. ✱ 157-im., Poen. ✱ 890 im., Stich. ✱ 102-im.), urządzanie na ulicy uregulowanej „nowej" [illegible] kolprawy, która daje stręczycielowi całej zatrudnionego zakładu (Pseudol. ✱ 113-im.), odbywanie dość skomplikowanego [illegible] między mężem a żoną (Casina, lub ua. ✱ 332-im.) [illegible] (toalety kobiecej) [illegible] (Asin. ✱ 828-im., Most. ✱ 308-im., Persa ✱ 753-im., Stich. ✱ 687-im.) i t.p. rzeczy, co przecież, pomimo konwencji teatralnej, nawet potrzebnicowcom, żyjącym przeważnie na ulicy, musiało się wydawać nieco nierzywkłem – naturalnie o ile w teatrze [illegible]

Nie zawsze natomiast z pewnością można, że osoby sztuki, nieraz zupełnie bez powodu wychodzą przed dom, by w monologach o czemś szeroko opowiadać, na coś narzekać, czemś się przechwalać lub perorować, tak jak [illegible] nikt z widzów z pewnością się zastanawiał się nad tem, że osoby, które mogą sobie coś powiedzieć, zawsze się spotykają i to nie gdzieindziej tylko właśnie na jednem i tem samem miejscu przed czyimś widokiem – „na ulicy przed domem". A zresztą w serie potrafi autor każe daną osobę poprostu przed dom wywołać: – uxorem hinc evocat ante aedis" (Cas. ✱ 295), „Heus Phaedrome, exi, exi, exi!" (Curc. 276) – i sprawa załatwiona.

Ogólnie uznana konwencja teatralna była tutaj czynnikiem ważnym i [illegible] jak zresztą nawet w greckiej tragedji najdoskonalszego typu (Euripides, Ion).

[illegible] nadal [illegible], lub w jednych, gdzie [illegible] odbywa podróż z Grecji do Efezu i z powrotem w tym samym dniu (w przeciągu niespełna 500 wierszy), podczas gdy konwencja teatru usprawiedliwiała tutaj zupełnie te [illegible] fakty zbyt częstego powracania na scenę osób, odchodzących „do miasta", „do portu", „na rynek" i t.p. celem załatwienia czynności, wymagających nieraz [illegible] czasu.[4] Publiczność była zadowolona, że mogła zaraz wiedzieć, „co dalej".

Najciekawsze jest jednakże obserwowanie samej akcji sztuk plautyńskich. Oczywiście i tutaj pamięć dzieła zachowanie postulatu jedności, ale jak doskonale zauważył i wyłożył Michaut:[3] „y a-t-il bien de manières pour une action d'être une." Zasadniczo chodzi tu o rozwiązanie pewnego problemu, o wykonanie pewnego określonego zadania, które ma rozstrzygać o całokształcie całej historji, ale zarówno się sposoby idące do osiągnięcia tego celu. W akcji panuje zasada jedności, t.z. niema takich tendencyj i takich spraw, których wagą swoją odbiegałyby [illegible]

1) Idem. Polecił, de mutationibus et loci et temporis in nova comoedia observatis, Paris, Fontemoing, 1909.
2) St. Srebrny, Cechy [illegible] Cassina 1912, str. 1-4. 3) Ben Jonson rozumienie dla tych [illegible] mam dwojakiego teatru przez [illegible] N. Bayne, Amsterdam in Fabulis Plautinis [illegible]
4) Plaut. II, 1145. [illegible] unitatibus operis scenici [illegible] negligatur, Paris, Hachette, 1914.

[illegible] skiej), zacho-
[illegible] wieści-
[illegible] rzeczy

[illegible] 1)

[illegible] „Dziny".

wybrzeże [illegible]) na ulicy przed domem (względnie przed domami), choćby nawet wynikały stąd pewne zajęcia niepraworządobnieństwa, jak n.p. powieszanie sobie na tem publicznem miejscu tajemnic, „tak, żeby nikt nie słyszał" (Bud. ✠ 133-, Trin. ✠ 157-, Poen. ✠ 890, Stich. ✠ 102-), urządzanie na ulicy zwregistrowanej, wewnętrznej odprawy, która daje obraz cyrcidi całej zatrudnionej swego zakładu (Pseudolus), odbywanie dość skomplikowanego tłosowania w zatargu między mężem a żoną (Casina), lub nawet całej hulanki i bandyo burdelowych scen z heterami (Trin. Most. ✠ 153-, Persa Stich. ✠ 67, 39 ff.) i.t.p. rzeczy, co wreszcie, pomimo konwencji teatralnej, nawet potulniejszym, żyjącym przeważnie na ulicy, musiało się wydawać nieco nierzyteln – naturalnie o ile w teatrze zarówno na to [illegible]

Nie zaszło natomiast z pewnością nikogo, że osoby sztuki, nieraz zupełnie bez powodu wychodzą przed dom, by w monologach o czemś szeroko opowiadać, na coś narzekać, czemś się przechwalać lub perorować, tak jak w ulicy z widzami z pierwszego nie zastanawiał się nad tem, że osoby, które mają sobie coś powiedzieć, zawsze się spotykają i to nie gdzieindziej

(✠ 153-, ✠ 228-, ✠ 333-, ✠ 157 in.)

Jak samo zachowanie jest bezwzględnie we wszystkich dramatach planta wymagania jedności czasu, pomimo iż dopuszczalna jest pewnica czasem do pewnego przekroczenia prawdopodobieństwa, jak n.p. w „Amfitryonie", gdzie Herkules przychodzi na świat zaraz tej samej nocy, w której Jowisz posiadł Alkmenę, lub w „Jeńcach", gdzie Filokrates odbywa podróż z Etolji do Elidy i z powrotem w tym samym dniu (w przeciągu niespełna 500 wierszy), podczas gdy konwencja teatru usprawiedliwiała fakt zbyt szybkiego powracania na scenę osób, odchodzących „do miasta", „do portu", „na rynek" i.t.p. celem zatrudnienia czynności, wymagających nieraz sporo czasu. 4) Publiczność była zadowolona, że mogła zaraz wiedzieć, „co dalej".

Najciekawsze jest jednakże obserwowanie samej akcji sztuk plautyńskich. Bezpośrednie i tutaj panuje ścisłe zachowanie postulatu jedności, ile dokładnie zauważyć i wykazać Michaut: 3) [illegible] „y a-t-il lieu de maintenir pour une action d'être une." Zasadniczo chodzi tu o rozwiązanie pewnego problemu, o wykonanie pewnego określonego zadania, które ma rozstrzygać o zakończeniu całej historji, ale rozmaite są sposoby idące do osiągnięcia tego celu. W akcji panuje zasada jedności, t.z. niema takich tendencyj i takich spraw, których wagą swoją odciągałyby dalsze

1) Idem. Polozyć, de unitate loci et temporis in nova comoedia observatis, Paderborn 1909.
2) F. Leo, Plautinische Forschungen, Berlin 1912, str. 6-12.
3) Bez żadnego zrozumienia dla konwencji. Tytuł pracy oznacza: Teatru trzeba [illegible] za zapomnij! H. Bazin, Contenus in fabulis Plautinis et Terentianis unitatis loci spectes veritatis respectum. Nancy 1914.
4) Plaute, II, 1145.

zasadnicze od decydującej, zamiast wielkich kwestyj, orjentacji w kierunku zamierzonego bez koncepcji końcowej ostatecznego rezultatu i wypadkowej widzą w niepewności o jaki rezultat tu właściwie chodzi, czyli że akcja jest naogół jednolitą — ale tylko w niewielu wypadkach jest ona niezłożoną, pojedynczą.

Taką pojedynczą akcję ma n.p. fabuła „Persa" i „Kurkendejsu", gdzie celem ostatecznym jest [illegible] ; w „Persie" [illegible] za pierwszego nie [illegible] (ukochanego) [illegible] za drugiego, która odbiera w ręce jej kochanka Feolamusa. Przy pomocy pierścienia okazuje się, że jest ona córką urodzoną, której ukochanego mogli wrócić wszystkie [illegible] wzięte za nią więzienie.

Przeciwnie akcja [illegible] jest więcej lub mniej skomplikowana, a osiągnięcie rezultatu nie odbywa się odrazu, na jednym zamachu: [illegible] w „Siostrach" (Siostrach), [illegible] [illegible] [illegible]

i szantazu

[illegible] ze wszystkich innych wypadków akcja ta [illegible] na wyłączenie jakiegoś wpływu, co najczęściej działa tylko za [illegible] małą, ma tylko chwilowe znaczenie, bo przecież za to wszystko [illegible] ostatecznie odpokutowałby winien, gdyby nie los, który [illegible] całą fabułę komedyjki i kończy. To n.p. konkluzjami znajdującemi się [illegible] cały plan [illegible] zatrzaśnięcia, nie w końcu działają [illegible] jego [illegible] od [illegible] mniej [illegible] [illegible], gdyby nie to, że za [illegible] [illegible] się, że [illegible] [illegible] jest nie jego [illegible]; [illegible] innym [illegible] [illegible] [illegible]

„Mężczyźni" mieli nam za mało ważny tytuł „A woman of no importance" Wilde'a / [illegible] / z którym nie [illegible] / [illegible] / [illegible] /

Plautus nie dbał zatem, jak widzimy, wiele o ustalone praktyką granicy [illegible] z końcowania akcji w sztuce, obcinając je bez skrupułu, [illegible] znów [illegible] również o prawidłowe rozpoczęcie akcji zaraz po ekspozycji. (Horacy 1920): "tak np. w „Osłej Komedyi" ojciec, spowiedzeniec zakochanego syna, w pierwszej scenie porywała, a nawet poleca niewolnikowi, wytrzasnąć gdzieś 20 min potrzebnych synowi na wyłupienie dziewczyny z rąk stręczycielki. Tymczasem niewolnik nie przystępuje od razu do akcji, ale udaje się [illegible] a później następują sceny (druga i trzecia), nie [illegible] cyncielki matrony i [illegible] dopiero dochodzącą do rezultatu ... znanego już przedtem, t.j., że na [illegible] dziewczyny potrzeba 20 min. Dopiero w scenie czwartej, niewolnik, po. [illegible] z forum, sam siebie nawołuje do roboty i rozpoczęcia akcji:

Nó, dalibóg, Libanie, teraz trza się ockuać
I wymyśleć jakiś podstęp, by grono wytrzasnąć,
Dawnoś odszedł już od pana, ponedtoś na rynek
Iż ty by wymyślił podstęp i grono wynalazł,
A ty tam ani do tej chwili spałeś w bezczynności!
Już [illegible] brzeć mi z tą gnuśnością i całem lenistwem,
Sprzągaj mój do twego sprytu, dawnego, chytrego!

W „Straszaku" po ekspozycji akcja rozpoczyna się dopiero w piątej scenie z chwilą przybycia ojca, podczas gdy przez wszystkie sceny poprzedzające, które dają widzowi: monolog zakochanego młodzieńca, długą scenę „sokoły miłości" między bohaterką sztuki, a jej piastunką, przebiegłą i bezczelną babą, tudzież wesołą scenę dwóch par kochanków - cała akcja jest w zawieszeniu. Podobnie także w „Pseudolusie" po ekspozycji, w której widzimy niewolnika przyrzeka młodemu panu nieograniczoną pomoc, akcja rozpoczyna się dopiero w scenie piątej, po trzystu niemal wierszach, w których były sceny między stręczycielem, a jego starą i heterami, długa pertraktacja i zaciąg któtnia między stręczycielem z jednej, a młodzieńcem i jego sługą z drugiej strony, tudzież monolog Pseudolusa nawołującego siebie do roboty i nawigrującego w ten sposób przerwaną nić akcji podobnie jak to było w [illegible] Komedyi „Osłej":

Więc on poszedł - a ty sam stoisz tu Pseudolu.
Cóż teraz myślisz robić, skąsi panisz
Tyle szczęścia sutego na gębę obiecał? ----
Idzie tak jak poeta,
W ręce wziąwszy tabliczki, szuka tablic nowy,
Co ich niema na świecie, a przecie majduje
I prawdzie równiuchno czyni. To co wczoraj nakreśli,

Tak ja będę pieta i te mim dwadzieścia,
Choć ich tu migotnie niema, z pod ziemi wytrzasnę." (v. 394)

Widzimy jest zatem rzecz, że Plautowi chodziło tutaj przede wszystkiem nie o rozpoczęcie, czy przygotowanie akcji, ale o dania swym widzom jaskrawych scen, stanowiących same przez się dla ich smaku wybitny przedmiot zainteresowania jako greckie specjały: jakoto obrazki z życia heter, stręczycieli i stręczycielek, hulanki z heterami, dalej śmiesznie pojęte i ujęte lamenty zakochanych lub tak smakowite dla Italczyków efekty, jak n.p. wielkie koncerty oboje w „Pseudolusie" (p. wyżej str.) i „Perse" (p. wyżej str.).

Tu dodać należy wreszcie szereg (błędów kompozycyjnych) (p. wyżej str.) w budowie akcji, czyto przejętych bez skrupułu z oryginału greckiego, czyto przez Plauta samego popełnionych: Tak n.p. w „Pseudolusie" zdaje się, że Kalidoros obwiaduje się rzekomo dopiero w ciągu sztuki o sprzedaży swej kochanki, choć o tem wiedział przecież już na samym początku z jej własnego listu, podczas gdy Pseudolus sam zapewnia sobie z naciskiem pomoc Kalliklesa, spotą, wielky z niej potem wcale nie korzystał. Dalej brak zdziwienia widza o tem, co jakiś sposób w „Jeńcach" obaj pojmani dowiedzieli się o stanowiącym oś całej akcji planie Hegjona co do wymiany Filokratesa, skąd wie w „Kurkuljonie" oficer nic o tem, że to Kurkuljo go oszukał, i co skłoniło w „Epidikusie" starego Periphanesa, by tak łatwo dał w siebie wmówić, że bohaterka sztuki jest jego córką. W „Rudensie" Skeparnjo, który sam patrzał na wyratowanie z fal morskich dwóch dziewcząt, później zachowuje się tak, jakby je pierwszy raz widział i nigdy o nich nie słyszał; w „Trinummie" brak w swoim czasie zdziwienia Megaronidesa i Lizyteles o tych, jakimś się kryje Kallikles, kupujący dom jego; w „Truculencie" wreszcie brak psychologicznej zmiany charakteru samego Truca, który z zaciętego wroga staje się adoratorem dziewczyny.

Po zrozumowaniu tego wszystkiego okazuje się, że główna tendencja Plauta w budowie całej akcji polegała nie na osiągnięciu efektownej i artystycznie skończonej całości - na co zresztą jego widzowie za mało byli wrażliwi - ale na wywołaniu dosadnych efektów, wynikających z uwypuklenia poszczególnych scen i sytuacyj, samych dla siebie.[2] Plautus, znający dobrze zamiłowania swej publiczności, w tej tendencji cofnął całą swoją duszę, całą swoją werwę i cały temperament, i to jest jedna z tych wielkich cechów, co których przedewszystkiem zabłysnął jego wyjątkowy talent komiczny. Chodzi tutaj o t. zw. komizm sytuacyj[1] (~~„jétwc ἀπὸ τῶν πραγμάτων ἀρχόντων"; „situationskomik" Lipps 1898, „le comique de situation", Bergson 1913~~) i jego objawy, przyczem wszystkie nie gra żadnej roli ta okoliczność, że w pojmowaniu istoty samego komizmu tak dalece różnią się między sobą Lipps, Bergson, czy jemu bliscy inny.

6.

Wśród niezliczonych motywów plautyńskiej komiki sytuacyjnej wybijają się

---

1) Termin, używany zresztą przez Th. Lippsa („Komik und Humor, eine psychologisch-aesthetische Untersuchung, Hamburg und Leipzig 1898: „Situationskomik") i H. Bergsona („Le Rire, Essai sur la signification du comique, Paris 12te, 1913: „le comique de situation"), a odpowiadający arystotelesowskiemu wyrażeniu o „śmiechu wynikającym z czynów: jétwc ἀπὸ τῶν πραγμάτων" (Rhet. Coisl. 3, p. 57. Kaib.), wydaje nowoczesnej teoretycy śmiechu i komizmu nie stworzyły niczego nowego (por. H. Süss, Das Problem des Komischen im Altertum, Neue Jahrb. 45 (1920), str. 42; Georgius Krokowski, de Propertio lucubrando observationes aliquot, Charisteria, Casimiro de Morawski ... oblata, Cracoviae 1922, str. 231-232).

A jeżeli Bergson (por. wyżej str.) utrzymuje, że komizm polega „na pewnej sztywności, czy usztywnieniu ruchów ciała, ducha i charakteru", czyli jeżeli wykazuje, że komiczne są n.p. ruchy pajaca na sznurku (etc.) dlatego, że są mechanicznie sztywne, to trzeba zwrócić się, że w samej sztywności niema nic komicznego, ale komizm polega tu na tem jedynie, że te sztywne i kanciaste ruchy stanowią kontrast do naturalnych ruchów człowieka, do których przyzwyczailiśmy i których u tego człowieka „in effigie" (spodziewaliśmy się należycie); że zatem istota komizmu nawet w ujęciu Bergsona sprowadza się do pewnego zaskoczenia obserwatora, a więc do tego samego niespodziewanego powstania oczekiwania" („plötzliche Auflösung einer Erwartung in Nichts"), o którem mówił już Kant. Twierdzenie Lippsa, że „komizm powstaje zawsze tam, gdzie treść naszego spostrzeżenia, wyobrażenia, lub myśli ma w sobie wrażenie czegoś wzniosłego, a przecież wrażenia takiego nie ma" (str. 99-100, por. str. 59), jest również tylko wariantem określenia kantowskiego o zaskoczeniu, względnie zawiedzeniu oczekiwania, — a wszystko to już dawno było powiedziane w starożytnej teorji śmiechu (περὶ γελοίου), widzimy n.p. czyto u Arystotelesa, gdy mówi o „śmiechu z zaskoczenia" (ἐν τοῖς γελοίοις τὸ παρὰ προσδοκίαν, Rhet. III. 11, 1412 a, 25; γέλωτος δὲ τοῦ παρὰ προσδοκίαν, Eth. Coisl. 3. p. 57. Kaib.), por. ἐκ τῆς ὑποψίας, p. Süss, str. 30, 38), czyto w zastosowaniu tej teorji do wymowy u Cicerona: „notissimum illud ridiculi genus, cum aliud exspectavimus, aliud dicitur"; „deceptio exspectatione" (de Or. II, 255, 260), lub Kwintyljana, który zresztą dowodzi, że śmiech powstaje z zawiedzionego oczekiwania: „in deceptionibus exspectationum" (Inst. Or. VI, 3. 24).

na pierwszy plan następujące czynniki, stanowiące dość szeroką skalę od najprymitywniejszych i opartych [illegible] (słowiańskich),

z [illegible] mieszkiem t. z. gierki scenicznej, „historiettes sans [illegible]", [illegible] na tych [illegible] (materjałach) [illegible] czynnikach, w rodzaju [illegible] sceny 8. pierwszego aktu „Nowego Don Kiszota" Fredry: wypada Burmistrz, zawadza nogą o taperan, na którym spał Michał i upada; wstaje się Michał, którego chwyta Małgorzata; tymczasem Burmistrz podnosi się i w najbliższem miejscu znów stale stoję ---- „[illegible]"; nareszcie Burmistrz bojąc się, aby do światła go nie zobaczyli, na [illegible] się [illegible] unika się przed Michałem; ale tyłem wpada się pod nogi Małgorzaty. Ta mu na kwaśne upada i chwyta go za szyję; on się zrywa i tak z nią wrzącą chce uciekać" i. t. d. Są to stosunki [illegible] wprowadzającego w ten sposób komizm dalej wynajdywany; w rękopisach planetyjskich brak wielkich objaśnień scenicznych[1], gdyż w starożytności całe to pole pozostawiano (wyłącznie) pomysłowości reżysera (którym bywał [illegible] sam autor), ale niema najmniejszej wątpliwości, że zwłaszcza przy ruchliwości pantomimowców cała masa scen planetyjskich była w ten sposób stylizowaną.

Tak n.p. sama się o to prosi końcowa scena „Epidikusa" (v. 680-), gdzie ten wygra, pewien zwycięstwa, z wielkim rozrzutnikiem każe się jak najmocniej związać, dwaj ze go się w końcu — jak przyjąć można — wreszcie biorą wśród szarpań, popychań i przewracań, bez [illegible] powodowanych zamierzeniem i nieprzerwanych wcześniej podstępnego rzeczą — by potem znów dawnego niewolnika chórem na kolanach (v. 619 n.) błagać o przebaczenie. Podobną stylizację nawet w „Ociej Komedji" (scena między parą nieszczęśliwych kochanków, Filenjum i Argyrippusem, a dwoma niewolnikami Argyrippa, którzy, mając w swych rękach pieniądze, potrzebne dla wybawienia ukochanej z niedoli, wyzyskują sytuację w bezczelny sposób. A więc Filenjum runął w oczach kochanka miedzy się do niewolników, potem rzucać się na szyję raz jednemu raz drugiemu, poczem obaj ukochani padają przed stopami na kolana a wreszcie nawet Argyrippus (ὁ τοῦ ἀργύρου ἔρως ἔστρωσε) musi służyć za konia, na którym jeździ po scenie jeden z niewolników, zbierając go do [illegible] i popędzając aż do ostatniego tchu. A wreszcie najkomiczniejszego zamieszania, gwałtu, krzyku, skoków, popychań, przewracań, tłuczenia naczyń i rozbór mianowicie być w scenie bieżącej to „Stracha" (v. 364), gdy do wertujących w najlepsze i częściowo zbyt [illegible] [illegible] [illegible]

maschaj; gestykul[acja] [illegible]

fabulae motor [illegible] summo labore [illegible] mistrz komedje

Oto jak opisuje nam ów niego obserwujący obywatel gestykulacyj niewolnika, namyślającego się nad planem oszustwa:

„ - - - - - - - - - - - - - - - patrzno tylko:
Jak on tu sobie stanął: często zmarszczył, myśli.
W piersi puka palcami, jakby chciał wyrwać
Serce swoje nareszcie. Teraz się odwraca:
Lewą ręką się wspiera od lewego boku,
Prawą liczy na palcach. W bok prawy się palnął?!
Tak gwałtownie! Zapewne plan mu nie wychodzi.
Teraz trzaska palcami, znów myślą pracuje.
Ras wraz zmienia swą pozę - patrz, znów głową kręci:
I to pewnie nie dobrze, co teraz wymyślał ---
Teraz znowu „budzi" - bo podpasł się brodą
Jak kolumną --- " (Mil. 200 f.) (III. 2)

Plautyńskie akcesoria komiczne - by porównać z Hamletem - i stale „grał się cały dla niego napisano", ale to nie „mistrzostwo" nikogo w ówczesnym teatrze.[1] Wprost przeciwnie.

Żałuje, [illegible] kochana, żeby to inspiracja autorowi [illegible] nastręczała. Tu masz znakomitą [illegible] tak jak i [illegible] greckiej.

(v. 370 -)

(marszałkowi „wesołe figlasy" Szekspirowi „kom. pomysły")

Leur jest w tym zakresie spotykanym u Plauta pewien więcej skomplikowany rodzaj humoru, polegający na umiejętnym symetrycznem budowaniu, czyli przystrajaniu pewnych momentów sytuacji, co jest także cechą u Moliera, a trafia się i u Fredry (Śluby panieńskie (pisz)): W „Panience", przy wrodzonem losowaniu panny młodej (mąż-pantofel) napraszają się dwie stony: Lysidamus, co którego imieniu kocha niewolnika Olympjo, z drugiej strony matrona Kleustrata, wystawiająca jako swego kandydata niewolnika Chalinusa. W trakcie wstępnych modłów przychodzi między obu niewolnikami do kłótni, co której każde z obojga matronków wspiera swojego pupila:

Lysidamus (rozpoczyna modlitwę)
Na me respice, ne pernicies!
Olympjo
Takie mnie [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Por. G. Przychocki: Z wymyślnego teatru, „Życie Teatru", I (1920) str. 21-27, 2. str. 18-22.

1) Fränkel, [illegible] str. 220-

2) Louis Rousset, Karagheuz ou Un théâtre d'ombres à Athènes, I-II, Athènes 1921, I, str. 24.

3) Chrzanowski, [illegible] str. 211-212.

4) F. Leo, Römische Poesie [illegible] Sullanischen Zeit, Hermes 49 (1914), str. 167-168.

Inne sceny znów Plautus nawet z wyraźnem zlekceważeniem prawdopodobieństwa tak buduje, by nastręczały jak najwięcej komicznej gry sytuacyjnej. Są to zwłaszcza te nadrzucone często, a typowe plautyńskie ~~Fränkel typ~~ sceny spotkania[1], gdzie sługi przyjaciół mogły niby się nie widzieć, mimo długiego czasu pytają się uparcie: quoia nam vox huc prope me sonat?, quis illic est?, quis revocat?, i t.p., przy czem gonią się poprostu po całej scenie, łapiąc się nieraz za poły (i zapraszając się wzajemnie do oglądania się), aż wreszcie się zobaczą i zaczną paplać.

Wogóle komedje plautyńskie przedstawiały pod tym względem nadzwyczaj szerokie pole dla inwencji i zdolności (Stahla) samych ~~wspólpracy~~ ~~aktorskiej~~ ~~wyraźnej~~ ~~dla~~ ~~zabawy~~ ~~wyraźnej~~ ~~dla~~ ~~zabawy~~ na scenie, z której zamiłowania i skłonności publiczności wynosiły zwykły poparcie areny papirów dla żywiołowej mimiki (maski) i gestykulacji aktorskiej[2], ~~[illegible]~~ żywem tempie gry (fabulae motoriae), granych z wielkim hałasem i szalonę werwą (summo labore maxime[3]), jakiemu się prawie współczesne komedje

(Stabilia fossa ludorum, żyjąca dusza jeziora w wspomnieniu, że nie ma istnienia; [illegible] tak jak i fantazja gracki Natargów.)

(v. Sp. -)

Oto jak opisuje nam go obserwujący obywatel gestykulacyę niewolnika, namyślającego się nad planem oszustwa:

"- - - - - - - - - - - - - patrzno tylko:
Jak on tu sobie stanął: Cóż zmarszczył, myśli.
W pierś puka palcami, jakby chciał wywołać
Serce swoje nasenność. Teraz się odwraca:
Lewą ręką się wspiera od lewego boku,
Prawą liczy na palcach. W bok prawy się palnął!
Tak gwałtownie! Zapewne plan mu nie wychodzi.
Teraz trzaska palcami, znów myślą pracuje.
Raz wraz zmienia swą pozę - patrz, znów głowę kręci:
I to pewnie nie dobre, co teraz wymyślał - - -
Teraz znowu "buduje" - bo podpasał swą togę
Jak kolumnę - - - " (Mil. 200-)

(III. 2)

Plautyński aktor bowiem - by powiedzieć z Hamletem - ~~[illegible]~~ istotnie „grał się [illegible] dla niego napisano", ale to nie zauważył nikogo w ówczesnym teatrze.[x] wprost przeciwnie.

(i jak Beaumarchais mu (w „Wesele Figara") i Szekspirowi (w „Kom. Pomyłek")

Leo jest w tym zakresie spotykany w Plauta pewien [illegible] rodzaj humoru, polegający na świeżem [illegible] ustawianiu pewnych momentów sytuacji [illegible] a trafia się i u Fredry (~~Odwiedziny~~ ~~[illegible]~~): [illegible] Panie Łotry losowaniu panny narzeczonej stają naprzeciw siebie dwie [illegible] ny Lysidamus, co którego imieniu bronię niewolnika [illegible] gą matrona Kleostrata, wystawiając jako swego kandydata niewolnika Pinusa. W trakcie wstępnych manewrów przychodzi między obu niewolnikami do kłótni, w której każde z obojga matronek wspiera swojego pupila:

Lysidamus (wspomina [illegible])
Na me mussitat, na pomyślność!
[illegible]
Takie mnie to [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

x) Por. G. Przyborowski: Z wymyślnego teatru, „Życie Teatru", I (1926), str. 21-27, 2. str. 18-22.

1) Fränkel, m. prod. str. 220-

2) Louis Rousel, Karagheuz ou Un théâtre d'ombres à Athènes, I-II, Athènes 1921, I, str. 24.

3) Chrzanowski, m. prod. str. 211-212.

4) F. Leo, Römische Poesie in der Sullanischen Zeit, Hermes 49 (1914), str. 167-168.

[illegible] (zgadnięcia str.)

[illegible] (słabsza [illegible] (wodna, zyska dużo jeśli
w wspaniałej [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [

Chalinus

[illegible]

[illegible] (do Olympjona)

[illegible]

[illegible]

[illegible] (do Olympjona)

[illegible]

[illegible] (w głąb)

[illegible]

[illegible] (do Chalinusa)

[illegible]

[illegible] (do Chalinusa)

[illegible]

Chalinus

[illegible]

Analogiczną do pewnego stopnia, ale jasi znacznie wyżej pod względem koncepcji artystycznej stojącą, jest scena licytacji w „Kupcu" (v. 423-), gdzie rywalizujący ze sobą F ojciec i syn tę samą dziewczynę zrekomo w imieniu kogoś trzeciego kupują: Gdy jeden zaczyna prowadzić tę sprawę „w imieniu pewnego starszego obywatela", drugi podejmuje to samo zlecenie „w imieniu pewnego młodzieńca"; gdy ojciec twierdzi, że jego klijent „walczy z miłością", syn zapewnia, że jego „młodzieniec z miłości umiera" i.t.d. F po cichu

Oprócz powtarzania pewnych momentów sytuacji komicznej polegać tu jasi także na bardzo prymitywnej [illegible] że rzeczywiście chodzi tu o kogoś innego, a nie o tego, kto mówi – tak samo jak w „Stichusie" (v. 538-) gdzie stary Antifo, zmyślając się zięciowi o dziewczynę opowiada mu piękną „bajeczkę" (o pewnym teściu i zacnym zięciu, który starcowi nie tylko odstąpił nawet dwie dziewczęta, ale nawet gotów był zaopatrzyć się w środki do życia.

Do prymitywnych pomysłów sytuacyjnej komiki należy też [illegible]

przeciwnika. Tak n.p. główny efekt początkowej sceny w „Amfitrjonie" między Merkurem a Sozją ~~(lub podobnej do sceny II z między III aktem a Duszą strzeżą w Komedji o Garnku)~~ polega bliskiemu na tem, że Sozjas, ten który na samym początku mówi:

„Czyliż jest ktoś odważniejszy odemnie, lub śmielszy — zanim jeszcze zobaczył w ciemności Merkurego, a co ważniejsze, zanim jeszcze poczuł na sobie jego pięści, już na jego pierwsze słowa tęgie ma cały ze strachu (v. 300 ~). Podobnie w „Strachach" niewolnik swem opowiadaniem o upiorach zmusza starego do ucieczki od swego własnego domu, a z „Dziwu Trygrosowym" inny starzec, dowiadując się od niewolnika o przekomych okropnościach „zaczarowanego gruntu", nie chce słyszeć o jego kupnie. Całkiem prawdziwy;

Nic dziwnego, że w zakresie tej płytkiej komiki nie brak u Plauta czasem rubaszności, jak n.p. obwąchiwanie kobiecej szatki, wśród rozmaitych uwag w „Braciach" (v. 164 ~) i t.p. rzeczy, ale podkreślić należy z naciskiem, że — przynajmniej w zachowanych dziś sztukach — nie spotykamy między sytuacyj takich, w których sama cielesna rubaszność jako taka miała być źródłem całego wiły-komizmu, a zwłaszcza niema u Plauta tych wszystkich, z [illegible] i żołędzia i z [illegible], kłaka i [illegible] i kiszek takich efektów, w których tak lubuje się n.p. Arystofanes, później w poezji komedji nowej, ile kontynuują jego zamiłowania i pomysły, nasiwszy nawet (Menander eleganckie) (δοῦλος ἀποτυχών: Perinth. v. 18 koerte), a w nowych czasach taki Molier. Plautus chowa w tym smak lepszy niż niektórzy jego greccy mistrzowie, tak jak Fredro okazał się w tym względzie wytworniejszym od Molièra: Niektóre naturalia — sunt turpia.

Nie stroni Plautus od pikanterji, ale i tutaj jest dziwnie powściągliwy, tak jakby za nim oko dostrzegało pewnie granice przyzwoitości (nierecundia (cenzura) przekroczyć pewnej granicy nie pozwalało. I ma u niego, [illegible] (czasem) żarty, ale niema takich sytuacyj, których cała komiczna warstwa polegałaby jedynie na nazywaniu i wprost fizycznem traktowaniu pewnych spraw na scenie, jak to robi z zamiłowaniem u Greków Arystofanes, na italskim gruncie farsa Atellańska, a w włoskim renesansie taczyńskie jak — Karolynat Bibbiena w swej „Kalandrji" ~~(napisanej dla pa~~ ~~pieża Juljusza II)~~, w [illegible] „Mandragoli". Plautus [illegible] i śmiejszkawit zdaje się nawet (p. wyżej str.) główny pomysł „Skarbu", którego na tem, że za pomocą metody [illegible] [illegible] [illegible]

(„panny Młody")

[illegible] męskości [illegible] [illegible] [illegible]

Pannie Młodej

W „Kazirai" (w. 621-) z powodu prekaucego atahu furji z obłąkanicy
~~kochanicy~~ wypada przed dom pokojówka Pardaliska i udając znakomicie śmiertelne przerażenie, wśród sparaliżowanych jąkało pada na ręce pana domu, starego Lysidamusa, który musi ją podtrzymywać, uspokajać, nawet walczyć potą ptaszka i trzeźwić z „omdlenia" - sam przerażony do żywego okropnościami, które spytna dziewczyna (oczywiście z polecenia pani domu) wyrywanemi słowy zgotowała.

Kapitalnemi komicznych sytuacyj są pomysły nieporozumień i tu podstawą najlepszych efektów są majaramaitne, nieprawdziwe, czy pozorne gry słowne. Tak np. w „Lysidikusie" Perifanes uważa za swoją córkę, wychowaną na obcyźnie - całkiem obcą kurtyzanę, która mu podsunął niewolnik, a za niebezpieczną kochankę syna i rywalizującego z nim oficera inną dziewczynę, przez tegoż niewolnika podstawioną. Nieporównane jest ostrzenie i pasja starego, gdy oficer, mający odkupić od niego swą kochankę, oświadcza na widok tej dziewczyny że to „wcale nie ta" (w. 475-) i gdy w chwilę później matka „podrzuca", na widok „odnalezionej" córki również oświadcza, że „to nie ta". (w. 570-). Swawolna dziewczyna kpi sobie jeńcem ze starego, tytułując go mimo woli „ojcem chrzestnym". W „Kupcu" (w. 700-) kucharz ztaśmy udaje uparcie wobec starej a groźnej żony Dysmacha, że jego uważa za bohatera miłosnej awantury, a ją właśnie za ową piękną kochankę; co gorsza, żona sama uważa znów dziewczynę, przez sąsiada kupioną, za kochankę najniewinniejszego w świecie męża i stąd cała biada. [illegible] gdzie stary skąpiec, Euklio, niepocieszony po zaginięciu swego skarbu, w rozmowie z intruzem, przybyłym tu ze skruchą do uwiedzenia jego córki, mówiącym ciągle o „niej", nie może się z nim porozumieć, bo ma na myśli jedynie --- swą ukochaną skąpiczkę z pieniążkami.

[illegible] przez nieporozumienie motywu skarbu, jak np. w tym, po części z nim związanym, scenach „Amfitryona", gdzie mamy ~~podobnie jak w Dwóch sobowtórach~~ (w. 451-) i pana i sługę w dwóch osobach i życie dwukrotnie do tego, że się jest, widząc swojego sobowtóra, po dość bolesnej z nim rozmowie zaczyna naprawdę wierzyć, że przeczuwanie gdzieś „sam siebie zagubił" - lub w „Żołnierzu", gdzie spytna dziewczyna przebiega przez tajne przejście z jednego domu do drugiego, a (wyjątkowo) głupi niewolnik, widząc ją raz tu, raz tam, jest święcie przekonany, że ma z bliźniemi siostrami do czynienia, co go zupełnie dezorjentuje, choć nawet dziewczynę raz jeden za pole przytrzymuje.

[illegible] gdzie mamy [illegible]

rozpowszechniony, bo występuje on w całej komediowej literaturze europejskiej, przez utwory komedjo-Belvedrensa (n.p. Bibbiena „Calandria") aż do Szekspira („Wesołe Kumoszki z Windsoru", „Jak wam się podoba", „Jak wam się podoba", „Jak wam się podoba"), Moljera („Poślubienie", „Szelmowskie sztuczki Skapena", „Mieszczanin szlachcicem", „Sycylijczyk", „Pan de Pourceaugnac", „Uczone niewiasty", „Miłość lekarzem", „Ze szkoły żon", „Za pozwoleniem", „Szkoła mężów", „Nowy don Kichot", „Skąpiec", „Gwałtu co się dzieje") i na innych najwybitniejszych komedjopisarzy („Poślubienie z Pośmiewiskiem", „Pan Maciek Królik", „Zabobonnego (Balik Gospodarski)", etc. etc.).

Występuje ten motyw najefektowniej w komicznych sytuacjach Panny młodej, wynikłych stąd, że podstawiony Don Żuan, któremu zdaje się, że jest w sercu swych marzeń, do ucz poślubną zabiera się, tak jak i podstawiony mąż zamiast do Kasiny, do przebranego za dziewczynę niewolnika, a ten przekierowuje od siebie jednego i drugiego, a zwłaszcza skompromitowanego starego „pana młodego" przez całą scenę, aż przed triumfującą prawowitą małżonką. Tutaj motyw przebrania wraz z wynikłemi zeń sytuacjami stanowił sam dla siebie istotną treść komedji (w jej drugiej części) – zresztą bowiem motyw ten jest jedynie środkiem, prowadzącym do osiągnięcia jakiegoś dalszego celu, stanowiącego całość, lub część rozwiązania zasadniczej intrygi. Tak n. p. w „Kasi Kumoszki" [illegible] wynosi przedmiot – co decyduje o całej sprawie – w ręce chytrego Leonidasa, przedstawiającego się [illegible] upoważnionym do odbioru tej sumy darowanej [illegible], w „Żołnierzu" rywal zawziętego samochwała zabiera mu z przed nosa dziewczynę, przebrawszy się za właściciela statku, na którym ma ona odjeżdżać, w „Persie" zachłanny stręczyciel, fałszywie się na „Persa" brani (którą mu podsuwa do kupna przebrany za Persa niewolnik) wpada przez to w ostateczną zasadzkę, podobnie jak inny stręczyciel w „Pseudolusie" daje się podejść rzekomemu cudzoziemcowi, za którego się przebrał chytry niewolnik. Kapitalne sytuacje wytwarza tego podrzędu przebieraniec w „Pseudolusie", gdzie najwstrętniejszemu ze wszystkich stręczycieli wydziera

słuhi: Eucharis, Strzyba, Lasoryt, Charin, nie wytaczając kwestii i wątków rodziny, żony i teścia, biorą w najpoczesniejszych sytuacyach [illegible] za drugiego, [illegible] u pomiotem [illegible] wania szaleństwa przez jednego, wmawianie choroby i niemal aplikowanie lekarstw drugiemu, którego istotnie jak [illegible].

Pomysł zobowiązań, [illegible] jest bardzo stary i bardzo [illegible] klasycznej. Pozostał on w literaturze [illegible] zawdzięcza [illegible] wprowadzali [illegible] i tragedja grecka. [illegible] dosa opowieść o zobowiązaniu Helenu Trojańskiej, [illegible] odbicie jedynie (εἴδωλον) było w Troi, podczas gdy [illegible] etata się za [illegible]; bogini do Egiptu i tam za odwiedzał Menelas. [illegible] zaś ujęcie i zaprowadzenie uzyskał [illegible] godne tytuły „zdziwiony" (Δίδυμος wzgl. Δίδυμος) znajdujemy pod nazwiskiem poetów: [illegible], Anaxandridesa, Alexisa, [illegible], Stefanosa, Eufronosa i Menandra. [illegible]

Tutaj stworzyć sytuację gmatwającą zapomnienie [illegible] podstawienia danej osoby za inną – i tym mistrzowsko [illegible] Tu wcale często i z wielkiem powodzeniem. [illegible] bardzo dawny, bo mają go już autorowie starej (attyckiej) komedji, [illegible] res, przedstawiający n.p. w „Thesmoforiazuzach" Mnesilocha przebranego za kobietę, tudzież przedstawiciele „komedji nowej", jak na to wskazują z niej przejęte (przez dwudziestą Ep. wyższy sk.) opowieści o Herakliesie, przebranym za [illegible], – [illegible] który bardzo rozpowszechniony, bo wystąpił on w całej komedjowej [illegible] europejskiej, przez wszystkie komedje Odrodzenia (n.p. Bobbiena [illegible]) aż do Szekspira („Poskromienie złośnicy", „Jak się wam podoba" F, „Noc Trzech Króli" F, „Wesołe Kumoski z windsoru", „Jak się wam podoba" F, „Jak wam się podoba" F, „Jak wam się podoba" F, „Jak wam się

drieweryne najsprytniejszy ze wszystkich niewolników przy pomocy przebranego i podstawionego postańca – a to w tej chwili wstawienie, kiedy stręczyciel daje wyraz najwyższej pewności i siebie i najautentyczniejszego erbowieka wtasnie za podstawionego uwazia (p. wyżej str.). ~~Schlobmacherei~~ ~~Herrschaft~~ przeciwnika ~~w Dorie tyrannosyn~~, gdzie Syreskusa, przebrany za posłańca od brzemiego ~~niewiernego~~ ~~Hyperbola~~, na jego wstawienie erbowieka wpada ~~do~~ nie wiedząc ~~o tem, kimże bezsilnie i coraz pocieszniej z klamotem w ~~klamotem~~~~.

Wszelkie tutaj celem przebieranki było dokonanie prolepsis, czyli wstawienie jakiegoś postelu – co jest przecież zresztą głównym z reguły figlem sztuk płaszczykowych, najwyższej w formie typowej „agnoti ciz[illegible]", „alibi hic servom seuem". Komizm zaś wytworzonych w ten sposób sytuacyj, jakkolwiek ex iye źródłe, jak mówi Arystoteles, polega na zadowoleniu i radości, jaką daje widzom to zwabianie znienawidzonego, lub zgóry na ośmieszenie przeznaczonego erbowieka w zasadzce, to pochodzenie go i oplątywanie sidłami intrygi w myśl znanego [illegible] aż do ostatecznego triumfu sympatycznego rehny – spryciarza, po którego stronie staje przecież zawsze każda publiczność, a zwłaszcza południowa, glorifikująca z takim zapałem każde „imbroglio". Co za satisfakcja dla tych (widzów znajdujących się w sytuacji, gdy to samo dokonywa się prawie że to porozumieniu z nimi, jak to widzimy n.p. w owej scenie – Strachów (V. 832 2d), gdzie Frajo, wyprowadziwszy (co [illegible]) to pole ów Strachów, robi wobec nich jakieś bezsilnie triumfujące, ale tylko dla publiczności (zrozumiałe i dla niego) adhuc do tego rehnostwa, lub w „Persie", gdzie Sagaristyo, podając stręczycielowi swe długie, przedziwne a zawierające wyjaśnienie całego postelu zamiennego [illegible] – to (w sposób znów) tylko (semeniu intrygantowi) i publiczności zrozumiały! [illegible] To samo, to przecież jeden z jak najelementarniejszych motywów komizmu, którego przykład [illegible] „Pantin a ficelles", pajacu na sznurku, rozśmieszającym dziecko, – tyć przecież [illegible] jak pajacami w rękach swoich twórców i [illegible] ale [illegible] stanowienie niewinne, zawsze [illegible] zniewolonych stręczyciele – wszyscy z reguły tylko to co leonadyjski [illegible] wyjściami (wyjściami z meltretterami).

Mamiwie tu oczywiście kombinacje kilku motywów na raz, jak n.p. w słynnej owej scenie „Amfitryona" (V. 153–), na którą z trzeciego się stanowienie (Sozji przez Merkurego [illegible] Sozja, i [illegible] pod postacią Sozji).

Są tu [illegible] w Plauta różnych motywów skrajnych na wskroś różnych motywach. Stąd [illegible] z zapytym oddechem [illegible], [illegible] ~~[illegible]~~ [illegible] z [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] – gdy nagle, najwidocznej [illegible] wielkich [illegible] stary sprytnie, zaczyna z wielkim rozmachem domagać się [illegible] od [illegible] – [illegible] zdolności, [illegible] [illegible] [illegible]

~~– co jednak [illegible] [illegible] [illegible]

mocą przesadnego stylizowania afektów i akompanjamentu właściwych ~~dostatkowej~~ (figury: odpowiedniej).

W „Kupcu" niezrozumiały w miłości młodzieniec, pobity w swych zabiegach miłosnych przez ojca-tyrana i pozbawiony przez niego kochanki, postanawia sobie życie odebrać, co wypowiada w rozdzierającym serce monologu. Sytuacja tragiczna – ale Plautus ośmiesza ją jednem porównaniem, gdy kaci rozpoczynają do ostatecznych młodzieńcowi... ...radzić się spotkanego przyjaciela, „jakąby też w danym wypadku śmierć uważał za najodpowiedniejszą" (w. 453). – Po jakimś czasie młodzieniec zmienia plan i postanawia iść na dobrowolne wygnanie. W stroju podróżnym, z wyszukanemi przyborami do drogi, z pasem, z mieczem, flaszą na oliwę, w ciężkim płaszczu, myśliwski i we wzruszającej pamięci ~~zegna~~ żegna na zawsze swój dom ojczysty (w. 830 i n.) – chwila nastroju wzruszająca, ale jakże się zmienia nastrój sceny w rozmowie z przyjacielem, gdy zależnie od otrzymywanych od niego wiadomości, dobrych lub złych, raz porzuca owe oblicze i zrzuca ze siebie całe ubranie podróżne wraz z wyszukanemi przyborami, by wkrótce stroju i postawy tragicznej, zaraz potem (na nowo) lub ~~krótki~~ zupełnie inny z robową, zrzuca swój dawniejszy i ubiera się na nowo z powrotem od stóp do głów do drogi, apostrofując ... swe nogi, „by go prosto biegiem aż na Cypr zawiozły!" *)

Zupełnie analogiczna, komiczne tragiczną sytuację znamy w „Nowadji Strzyżonej" (w. 639-9), gdzie niezrozumiały w swej miłości młodzieniec, ~~przygotowuje się~~ ~~do wyjazdu~~ i nawet ~~rozpoczyna~~ rozpoczyna do z mieczem w ręku z wielkim patosem wyzywa Śmierć, „by go przyjęła do siebie", ale z tego wyszukanego zastanawia się jedynie skrupulatnie nad tem, ---„z której strony się pchnąć, z prawej, czy lewej", i ostatecznie cennego swego życia by najmniej na szwank nie narazia.

Patrząc na te próbki Plauta, gdy przetwarza on te wyszukane tragiczne i patetyczne sceny na komiczne i wesołe, chciałoby się powtórzyć ów okrzyk jednej z jego figur: „ut paratragoedat carnifex!" Bi ii Plautus zresztą wiele całe sceny znanych tragedyj parodjuje [1] (~~Ribbeck, 1871~~) lub travestuje patetyczność stylu epickiego. Tak n.p. w „Siostrach" Chrysalus, pewny zwycięstwa nad starym Nikobulem, którego pozbawuje z oblężonym Pricaneem, kpiąco w tragiczny sposób nad jego losem to długiej tyradzie, stanowiącej zapewne wyraźną allurzję do jakiejś znanej widzom tragedji ~~z~~ cyklu trojańskiego:

(arji z)

O! Ty Trojo! O! Ojczyzno! Pergamie, Priamie!
Juści przepadłeś, mój starcze, bo ja cię obijś
Berbitalnie o cztery stu tych filippejskich!

Por. Maxim. Victorin, Praetorium fabularum et scriptorum de re et artibus iudicia, Liptsiae 1914 I commentt. Plaut. Ter. XI, 2.7, str. 13 i n.

*) Dziwne, że F. Leo Plaut. Forsch.² str. 134, uważa tę scenę za serjo.

1) (Ribbeck, Plaute, II, str. 191–)

J. Marouzeau, Pour mieux comprendre les textes latins (Essai sur la distinction des styles), Revue de Philol. 45 (1921), str. 180 i n.

Te tabliczki, które niosę z pieczęcią, z podpisem,
Nie są teraz tabliczkami; jest to koń drewniany,
Przez który Grecy tu wystany i.t.d." (p. myzej str.)

W „Pseudolusie" przebiegły kreatur, po odniesionem właśnie orężnem zwycięstwie w myśl interesów swego pana, Fenicyanina go stwarza:

„Io! Te, te, Turanne, te, te ego, gnatus imperitat Pseudolo, (F. pytawszy pors majestatycznej,
Quaero ...
Ciebie, Królu, ciebie szukam, ty władco Pseudola i.t.d." (v. 709)

Który, wraz ze swą alliteracyą, stanowi wyraźną i dowcipną travestacyą znanego ustępu ze świeżo widocznie w tym czasie opublikowanych początkowych partyj narodowej epopei („Annales") Ennjusza:

„O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti
pectora ... (v. 109. Vahl.)." [1]

Jeżeli zaś bohater homerycki, czy tragiczny, uciekania czasem do swojego własnego ducha: np. Ἐξαῦτις ἦτορ θύμε· τέτλαθι δὴ καὶ κύντερον, to bohater plautyński (niewolnik) w analogiczny, ale jakże odmienny sposób, apostrofuje swoje serce:

„Anime, quiescis, cor meum? I dierectum ac suspende te!...
Siedź że cicho, serce moje! Albo idź do kata
I tam powieś się najlepiej!"... (Capt. 636 f.)

Pełna

Jeden z zawiązanych wątków fabuły i tak żołnierz, który wchodząc na scenę, wyjątkowo nie ma się przechwalać, zapowiada... publiczności, by nie wyczekiwała jego bajań o bitwach (Truc. 482 f.), skąpiec oznajmia stanowczo zapewnia... widzów, że jim się na scenie nie pokaże (Pseud. 1234 f.), Pseudolus przedstawia widzom znienawidzonego stręczyciela, mówiąc, że jest to „wspólny ich wróg: inimicus communis meus, atque vostrorum omnium" (v. 583; por. Most. 280 f.), ojciec i syn, licytujący w „Kupcu" wciągają w akcyę swą także i publiczność (v. 434 f.), kreatury zazwyczaj czasem, czyteż i widzów do udziału w scenie nie zapraszają (Rud. 148, Pseud. 1330), a niewolnicy w „Stichusie", nastrojony na scenie, jim do swej zabawy wciągnąć nawet muzykanta teatralnego, odzywają się klasnąć od ust i kazą pić: „bibe tibicen!" (v. 715 f.). [Publiczności pytem zdarzają się nieraz ostre przycinki. Tak n.p. Agoranstokles w „Poenulusie", w takcie całej akcyi zelera Hanonowi stręczenie się w opowiadaniu, „bo" (jak mówi) „publiczności jest się nie chce" — „sitiunt qui sedent" (v. 1224 f.), a w „Kupcu" (v. 160 f.) romansujący zastanawiają się nagle, czy nie należałoby „mówić ciszej, by nie pobudzić śpiących słuchaczy".

Ten uchwyty u Plauta objaw, że często umysłowi nie przewala swym osobom zapomnieć o istnieniu publiczności (p. Mil. 862), wyższe zostanie

[1] J. Klazomeneus, l. c., str. 182.

*) Niebardzo mógłby Euanthius (de fab. III. 5) nie poznać się na tych parodyach, i biorąc je na serjo, nazywa je „przeskakiwaniem do tragedji" (in tragoediam transsilire).

Te tabliczki to nie z pierścieni, z podpisem,
Nie są teraz tabliczkami; jest to koń chemniany,
Przez Achajów tu wystany i.t.d." (p. wyżej str.)

W „Pseudolusie" przebiegły krętacz, po odniesionem właśnie zwycięstwie w myśl interesów swojego pana, F wita go słowami: F prywatny pars majestatycznej,

„O Io! Te, te, Turanne, te, te ego, qui imperitas Pseudolo,
Quaero ...

---

1) Wprawdzie bywa scenicznie komizm z tragicznością i patosu, ale bardzo często robi Plautus takie komedyje ... z samej swojej komedyji, kpiąc sobie w nowidzralski sposób z całej ilkuzji scenicznej i stwarzając przez to arcyzabawne sytuacje. Plautus bowiem każe nieraz swoim osobom swych sztuk bez względu na stadjum akcji, w którem się znajdują, komunikować się wprost z publicznością i chwilowo wytrącywać się przez to w komiczny sposób z zamkniętego świata fabuły. I tak niewolnicy, który wchodząc na scenę, wyjątkowo nie mają się przebierać, zapowiada ... publiczności, by nie wyczekiwała jego bajań o bitwach (Truc. V. 482-), [stręczyciel] oswobodzony zresztą ... widzów, że jim się na scenie nie pokaże (Pseud. V. 1234), Pseudolus przedstawia widzom znienawidzonego stręczyciela, mówiąc, że jest to „wspólny ich wróg: inimicus communis meus, atque vostrorum omnium" (v. 583; por. Most. v. 280-3), ojciec i syn, licytujący w „Kupcu" wciągają w akcję swą także i publiczność (v. 434), [in] niewolnicy zarzucają czasem, czytelnika i widzów do milczenia w teatrze nie zaproszić (Rud. V. 148, Pseud. V. 1330), a niewolnicy w „Stichusie", czekający na scenie, jim do swej zabawy wciągnęli nawet muzykanta teatralnego, odzywają mu klarnet od ust i każą pić: „bibe tibicen!" (v. 715). [in] Publiczności przytem zdarzają się nieraz ostre przycinki. Tak n.p. Agorastokles w „Rumijczyku", w trakcie całej akcji zalecа Hannonowi stawianie się w opowiadaniu, „bo" (jak mówi) „publiczności jim tego pić chce" - „sitiunt qui sedent" (v. 1224), a w „Kupcu" (v. 160) rozmawiający zastanawiają się nagle, czy nie należałoby „mówić ciszej, by nie pobudzić śpiących słuchaczy".

Ten zwyczaj u Plauta objaw, że często umysłowi nie przeszkadza swym osobom zapomnieć o istnieniu publiczności (p. Mil. V. 862), występuje zresztą nie

---

*) Niebardzo mogły Truculentus (de fab. III. 5) nie pomścić się na tych parodjach, i biorąc je na serjo, nazywa je „przekabinowaniem do tragedji" (in tragoedias transsibrej).

1) J. Kazimierczak, l. c., str. 182.

wtedy, gdy ktoś czegoś szuka na scenie. Tak n.p. w „Komedyji skrzynkowej" (w. 678-) Haliska, szukając swej zaginionej skrzyneczki, zwraca się po chwili wprost do widzów: „moi drodzy ludzie, może kto z was widział, kto zabrał skrzyneczkę, powiedzcie tedy"; w „Skarbie" (w. 715-) stary, podejrzliwy skąpiec Euklijo, nasrukowany na swej sługi z kijem, w sławnym i naśladowanym przez Moljera Monologu, zaczyna lamenta („Skąpiec" IV. 7.) zwracając się do widzów, by mu przecie powiedzieli, kto mu jego ukradł; widząc, że publiczność się śmieje, woła ze złością: „czego się śmiejecie? Żarcuję ja was o coś - wiem jak wielu tu siedzi złodziejów, którzy zdają przyczynę śmiechu!" Tę scenę, mającą uchodzić za komiczną, [illegible] sławna u Moljera scena (medytacja medyczny) [illegible] („Le Bourgeois gentilhomme" I. 16). Jako dowód nas, że Plautus zupełnie świadomie celowo tych efektów używał, a umiał dobrze, gdy mu o to chodziło, zatrzymać się w granicach ilfuzorycznego świata granej sztuki, niech posłużą przykłady: W „Dniu trzygrzywym" (w. 151-) Kallikles, powierzając tajemnicę skarbu Megaronidesowi, ogląda się trwożliwie, czy go ktoś nie słyszy, bo Megaronides, chociaż się naturalnie o istnieniu publiczności, zapomina [illegible] nie ma [illegible] nemost. W „Trzech groszach" (w. 1-) (Lacjusz [illegible] wypowiedzenia [illegible] (Stichus) najlepsza sposobność, może swobodnie, sami [illegible] [illegible] mus" (Par. Stich. w. 102).

W przeciwny sposób wystawia Plautus na sztych niezar cały aparat sceniczny. W „Pseudolusie" (w. 597-) „adwokaci", wypłacając Kollybiskowi pieniądze, zapewnie wykazujące w najprymitywniejszy sposób z buraka, marchwi, cynegoś podobnego, powiadają: „widzowie, to jest wprawdzie tylko 'komiczne' złoto - bo nim się tworzy role, - ale dla nas to będą prawdziwe złotniki filippejskie, nie to jest tak udane". W Komedyji „Persa" (w. 159-) Toxilus namawia pasorzyta Saturjona, by się przebrał za Persa i w ten sposób oszukał Dordalusa. Gdy Saturjo pyta, skąd wziąć ubranie, Toxilus odpowiada mniej więcej: „weź z garderoby teatralnej, muszą ci dać, bo się za to zapłaceni".

Innym razem kompromituje Plautus zabawnie aktorów jako osoby sztuki. Tak n.p. w „Persie" (w. 785-) (Persa) skrzywiciel Dordalus, szczodrze okpiony przez fałszywego Persa, w bezsilnej złości przeklina nie tylko tego Persa, wszystkich Persów, ale i - (co w zapale dodaje) - wszystkie wogóle występujące tu osoby sztuki", z wybitnie szyderczą grą słów, która cały ten ustęp bezspornie za własność samego Plauta każe uważać: „male di omnes perdant - illum Persam atque omnis Persas, atque etiam omnis personas!". Równie [illegible] przykład takiego dezaprobowania się niejako w danej sytuacji znamy w „Truciźnicy" (w. 530-): [illegible]

ciela, zgrywadła „advokatów"; i chce im cały swój plan podejścia nieco górowo przedstawić; zaczyna im opowiadać, gdy ci nagle mu przerywają:

„Już i o tem wszystkiem wiemy: tu o widzów chodzi,
Dla nich mamy grać i tutaj tę oto komedyję.
Jak nieje mamy przebajaniać, żeby zrozumieli
Twój cel. O nas nie dbaj. My już wszystko wiemy:
Słyszymy przecież razem z tobą wczoraj to uryli,
Żeby wiedzieć, jak ci mamy w sztuce odpowiadać —" (w. 57—),

i przechodzą tylko do krótkiego zrekapitulowania ról.

Analogicznych objawów (w nowszym dramacie) znajdzie można (i to) u p. u Szekspira w jego „Sen nocy letniej" (I, sc. 1, 223-231), gdzie chwalony „dev", wchodząc na scenę, uspokaja stworzone panie zapewnieniem, że jest tylko zwykłym Stolarcem w tej sztuce:

„Then know Quot I, one Snug the joiner, am
A lion-fell, nor else no lion's dam:
For, if I should as lion come in strife
Into this place, 'twere pity on my life,"

a dalej o takiego Grabbego, którego znana sztuka „Scherz, List und tiefere Bedeutung" ma w zakończeniu sytuacyję następującą:

„Rattenquist (am Fenster)
Ihr wer kommt dort noch mit der Laterne durch den Wald?
Schmetterling (ebenfalls am Fenster)
O so schlage der Henker darein! ... Das ist der vermaledeite
Grabbe ... der Verfasser dieses Stücks."

Plautus pomysł tego podziału komicznej sytuacyjnej, opartej na świadomem i celowem przetrząsaniu akcyi scenicznej, na tem bawieniu się niejako kosztem wymuskanej misternie przez greckiego autora fabuły, świadczy o wyższem już wyrobieniu i subtelniejszem wyczuciu możliwości komicznych; jest to zresztą według wszelkiego prawdopodobieństwa pomysł oryginalny, stworzony przez samego Plauta, nie obarczonego zbyt wielkiemi tyzumi i poszanowania dla pomnikowych artystycznych walorów greckich, które zawsze z lekkiem sercem na rzecz rubasznego czysto komicznego śmiechu poświęci.*)

Jak więc cechą charakterystyczną dla Plauta w budowie komedyj będzie: Przy skrupulatnem zachowaniu „trzech jedności" wyraźne i świadome lekceważenie akcyi, jako artystycznej całości, na rzecz decydującej tendencyi do wydobywania komicznych (czyli scen pojedynczych) za to za wszelką cenę efektu komicznego humorystycznego (oraz) nie dopuszczania (się) do zainteresowania

*) T. Przyłęcki, Akcyja sceniczna u Plauta i jej humorystyczne przetworzenia, Eos XXII (1917), str. 57-72.

V. Night Duff, Additions to Terence, Classical Review (London and Leipzig) 1909, str. 191-193.

wzruszeń. Głównym rezultatem jest zdumiewające i zarazem w tej sztuce wirtuozostwo komicznej sytuacyjności, jakiego nie znajdujemy w tej mierze ani w znanych nam dzisiaj zabytkach komedji greckiej, ani wogóle u żadnego innego autora klasycznego. Siła zaś tego komizmu, wystę-pująca przeważnie w grze na scenie odwraca w zupełności uwa-gę widza od motywów i bodźców kompozycyjnych, widocznych tylko dla skrupulatnego czytelnika.[1]

7.

Na uwagę zasługują wreszcie końcowe partje sztuk plautyńskich, zwrócone do publiczności, czyli t. z. u nas prawie analogję do teorji wymowy, epilogi. Starożytna grecka teorja dramatu, ani arystotelesowska, ani poarystotelesowska nie poświęca im specjalnej uwagi; nie ule-ga jednak wątpliwości, że zupełnie analogiczne zakończenia sztuk istniały już w greckich oryginałach.

Marina jednak (podobnie jak przy prologu) zastosował tutaj teorję re-torycznej, w której definicja epilogu odpowiadała w ogólnych zarysach epilogom plautyńskim, i [illegible] „Techne" Pseudodiona powiedział, że „głównym zadaniem epilogu jest zachęcić słuchaczy" (ὁ μὲν ἐπίλογος τοῦ λόγου ἔχει πρὸς ἐπίτασιν τοὺς ἀκροατάς, [illegible]), co pokrywa się mniej więcej z tendencją ostatnich stów każdej prawie sztuki plautyńskiej, gdzie chodzi o utrwalenie w słuchaczach dodatniego wraże-nia z całej sztuki, a przedewszystkiem o przyślanie ich oklasków.

To wezwanie: „klaskajcie" — „plaudite" — powinno mieć zasadniczo istotne ugruntowanie w sztuce i jej wartości, i takiem jest ono n.p. w „Jeńcach", gdzie czytamy w epilogu, po wyliczeniu wszystkich (co prawda dosyć wątpliwych) zalet sztuki:

„Teraz, jeśli wasza wola i życzliwy wzrok
Nam się tutaj podobali, nie byliśmy nudni,
By znak dajcie: jeśli chcecie, żeby taka skromność
Nie została bez nagrody — głośno nam klaskajcie!"

Półserjo przyjęte jest to ugruntowanie w „Amfitrjonie" i „Kurkulionie", gdzie zgoła się od widowni publiczności oklasków ze względu na Jowisza („Jovis summi causa plaudite"), czy też na Wenerę („Veneris causa applaudite"), ale w przeważnej słowici wypadków powody podane są czysto humory-stycznej natury, a przeczytany czasem urywek na tylko komiczne zakoń-czenie. Żąda widz publiczności na klaskanie dlatego, „że to jest zwyczaj prawdziwy" („mos maiorum" — Plaut.), albo dlatego, „że nieprzyjaciela złośliwego złego wrogi" („teque perisse — plaudite" — Pers.), albo ponieważ się upatrzony sługa-wystawca „szczęśliwem wzrokiem się obstrzyga" (Trinum.). W „Asiny" Komedji, gdzie [illegible] zpośród wielu innych Demenetusa bardzo trudno się obejrzeć, brzmi

1) Por. Henry St. Prescott, Terence and the Roman Comedy, Class. Philol. IV (1920), str. 287.

2) R. Hellmann, die Rhetorik der Griechen und Römer, Leipzig 1885, str. 263.

apel do widzów:

„Jeśli sobie ten starzec mieco pofolgował
W tajemnicy przed swą żoną – to mu tego nie zrobię
Ni nowego, ni dziwnego, lub gorszej niż inni.
Wszak nikt nie jest taki twardy, ani tak surowy
Aby się trochę nie zabawił, gdy się trafia okazja.
Teraz, jeśli jego chcenie wyprosić od cię gości,
To możecie, lecz musicie – klaskać bardzo głośno!"

W „Kapłanie" zaramarowany i wywalinijany ze żyrem tato · narobił ma-
łą przykrość młodemu. Epilog zapewnia natem, że będzie wyobrażona no-
wa ustawa, chroniąca na zawsze (młodych przed taką krzywdą) i na
ich oklaski liczą autorzy przedewszystkiem:

„Jeśli o kimś się dowiemy, co ma sześćdziesiąt lat,
Że się wdaje z dziewczętami, żonaty czy wdowy,
W myśl ustawy z nim porwiemy! Że nieprzyzwoity
Ogolimy – no i w biedzie przyjdzie mu żyć za to,
Że majątek swój poszwania. – A niech nikt już odtąd
Nie przeszkadza, gdy syn kocha i bierze dziewczynę,
Byle wyjście było w miarę – a gdy ktoś przeszkodzi,
Będzie stanie przez podrzutka, nie gdyby sam stanął!
Prawo ma już więzań starych od dzisiejszej nowy.
Będziecie zdrowi! A wy, młodzi, jeśli prawo dobre,
Toście winni głośno klaskać i to na cześć starym!"

Czasem znów autor, który na końcu sztuki przedstawił dwóch bardzo
poważnych obywateli, ulegających ... polusom hetery („dziwki") cmje wi-
dzy pewien skrupuł; słowniczek „fabuły" – obrony „uprawnień" swego syna:
Kto chce, niech to bierze na serjo, – ale w każdym razie niech nie przekupi
oklasków:

„Gdyby oni już za młodu nie byli nie warci,
Toby dzisiaj nie grzeszyli z siwemi głowami;
I my bylibyśmy takich rzeczy nam nie przedstawiali,
Gdyby byśmy już nie widzieli, przedtem, w innych sztukach
Jak ojcowie się spierają z synami ojcowie.
Więc, widzowie – bądźcie zdrowi i głośno klaskajcie!"

Nie brak też czasem zarto bliskich obiecanek w zamian za brawa,
jak w „Pseudolusie" i „Rudziadzie", gdzie przyrzeka się publiczności zaprze-
nie na biesiadę, jeśli będzie dobrze klaskać, – co nie przeszkadza jednak,
że w „Stichusie" każą każdemu w nagrodę za oklaski iść na mszę
... do swego własnego domu.

Rozumie się samo kudejsza ale dobrze do zakoń sztuki tradycyjnego obyczaju daje [illegible]:

„Teraz wyście winni otrzymać zapłacić zasłużone:
Kto to zrobi, ten mógł będzie — mieć bez wiedzy żony
Z rzeźnie trzeźwej, jakąż zechce. Kto zaś w dłonie dwoje
Bić nie będzie z całej siły, rzuci, to temu
Zamiast dwakroć sześć pokłonów — niech dwanaście ma!"

Epilogi pełne mają wszystkie mówiony lub mówiony z wiązek ze samą treścią sztuki, czasem nawet [illegible], jak n.p. w „Pseudolu" (i wtedy zbliżają do pewnego stopnia jasne jeden z postaci retorycznego epilogu, którym jest według cytowanego już oświadczenia Arystotelesa ἀναμνηστικὸν τῶν εἰρημένων); ale w szeregu sztuk (Cure., Most., Poen., Trin., Mil.) cały t. zw epilog kurczy się tylko do samego wezwania „klaskajcie" = plaudite, co staje się poprostu tylko konwencjonalnym znakiem, że sztuka się skończyła. Tak jest później (n.p. reg. tyl. w Terencjusza) gdzie słowa te „plaudite" lub „vos valete et plaudite" mówi nawet już nie aktor, ale śpiewak danej grającej roli arji, „cantor", i w tym sensie i w tym sensie używa Horacy koniec sztuki stawiając:

„donec cantor, „vos plaudite", dicat" [ad Pis. v. 155]

Epilog mówi w Plauta albo osoba sztuki, która ma głos na końcu, albo ta mówi czasem w imieniu autora, a najczęściej w imieniu całej trupy, albo też poprostu cała trupa (gr. ἐπεύφημος, caterva), która przy ostatnich słowach wychodzi w tym celu na scenę.

Jak już z tego widzieliśmy łatwo przypuszczać, chociaż na podstawie stwierdzonego związku z retoryką, analogiczne epilogi istnieć musiały w greckich pierwowzorach Plauta; wskazuje na to zresztą rozwój końcowych partyj dramatu greckiego, od refleksyjnych sentencyj na temat samej fabuły, wypowiadanych przez chór, lub osoby sztuki na końcu tragedyj (n.p. u Sofoklesa „Król Edyp", u Eurypidesa „Alkestis", „Andromacha", „Bakchantki", „Helena", „Medeja"), poprzez wstawione Arystofanesowi zaproszenia na wieńce widzów na końcu sztuki, jak w „Pokoju", aż do fragmentów „komedji nowej", gdzie w jednym ustępie nieznanej sztuki Menandra czytamy „[ἐκ]κρούσατε κρότον κλακήσατε", τὰς χεῖρας] ἐξάρατε ἐπαγορεύετε (Men. Sicyon. 887, K. III. 334), a w innym, nieznanego pokrewnego autora znajdujemy co następuje:

„Jeżli wszystko się udało, myślę krótkochwilę
Dajcie oklask i zaraz wyjdę radośnie zagrzmijcie!"
(K. III. 771.)

Powinniśmy jednak już tę okoliczność, że zwracanie się w ten sposób do widzów na inne zwracenie w attyckiej sztuce, gdzie Strepsjades na scenie, mówi takiego samego Strepsjadesa na widowni — nigdzie tutaj (nowa oczywiście tylko o komedji) nie widzieć [illegible] humorystycznej tendencji [illegible] zabarwienia, [illegible] epilogów sztuki [illegible] zatem ewentualne nowe odkrycia nie dostarczą innych materjałów, które trzeba uważać za wyłączną własność samego Plauta to ogromne ożywienie i tę sumę komizmu, która udziela nawet w ostatnim słowie sztuki. —

Ty [illegible] Ja Karina się składa co'nkę tego obok / [illegible] dom [illegible]
Ty [illegible] Ja Kartownik, dyr naczego Pana.

śmiertne mienctwo lekarza, nieporadność prawnika, zarozumiałość i pseudouroczość pasożyta, zuchwalstwo [illegible] nauczyciela, (gamoniowatość starego, [illegible] i ty. [illegible] i ociężałość [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] o rzeku, w nocie, baku.

[illegible] na oku." sc. b.,

Wyobrazić sobie (również) można, na podstawie niektórych wzmianek, całego zachowania się, a zwłaszcza wszystko komizującej cywilnej dawności, jak zabawnie umiał wyglądać w pojęciu Plauta u.p. „nadęty" (sufflatus) i wrzaskliwy zatrzaśnięty, świata pogromca, „o królewskiej postawie" (forma regia), „z pięknymi kędziorami" (caesaries gnaum decet), które stale słodki prosiw wzbudzały w kobietach, [illegible] „oczy zaćmiewała wrogom", jak znakomity kontrast stanowił [illegible] chudy i zawsze głodny pasożyt, który sam o sobie mówi, że ci[illegible] a kości" - „ossa atque pellis sum", lub jak, wyjmując pospolitość mogła mieć zjadliwa żona-megera, jeśli stanowiła, jak u.p. w „Kapeu" tak efektowny kontrast do złośliwie dawanych jej epitetów o wdzięku i urodzie.

Umiał też Plautus wykorzystać możliwości komizmu leżące w samej mowie i wynalazki swych postaci. Tak u.p. nadzorczyni, Punijczyk Hanno w „Punijczyku" zaczyna rozmawiać „po punicku" z niewolnikiem Milfionem, który nie mając wyraźnie pojęcia o tym języku, twierdzi, że „żaden Punijczyk nie jest więcej punicki od niego".

W znakomitej tej scenie (v. [illegible]) sprytny niewolnik z całą bezczelnością „tłumaczy" (w kpt) wymyślone, co Hanno mówi po punicku, przerabiając oczywiście pojęcia, nie [illegible] (mało podobne) a [illegible]. Ha. domini. Mi: domi valt tibi dare hic nescioquid... Ha. meharbocca. Mi. miserum esse praedicat hucceam tibi. fortasse medicos nos esse arbitratur.... Ha. muplussa.. Mi. misisilechiania. Mi. non audis? mures Africanos praedicat in pompam tibi dare se velle redditos [illegible] i.t.p., [illegible] [illegible] [illegible]. Pośród nazw plautyńskich było pewnie już na tyle kodni orjentujących się jako tako w języku punickim, by one zrozumieć, jak po nehmo wolu Milfjo (nielliego) orjentalnie mówi.

Tego samego motywu użył Plautus jeszcze w innej, dziś zaginionej sztuce pt. Caecus vel Praedones (= Ślepiec czyli piraci), z której jak na to wskazują frg. X (Leidsay) występował jakiś Afrykańczyk, bezkocący prawdopodobnie swym niezrozumiałym językiem i odpowiadający na wszystkie pytania tylko jednym wyrazem: „mu":

A. Quis tu es qui dudum me? B. mu. A. perii hercle! Afer est.

(Pomysł ten wprowadzania na scenę w celu [illegible] (mówiącego obcym językiem lub dialektem), [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] tłumaczy. Podobnie w „Acharnejczykach" występuje [illegible] mówiący Pseudartabas, a poniekąd Dikajopolis wraz z posłem perskim [illegible] przebraniem [illegible]. Ten sam cel bawienia się obcą mową ma również wprowadzenie Scytyjca (policjanta) Scyty w „Thesmoforiazusach", gdzie barbarzyńca ten, z jednej strony, [illegible] mówi w sposób zabawny z Mnesilochem i Euripidesem, tudzież postaci berejskich i lacedemońskich, mówiących swym szeplenigym i szerokogłosnym dialektem w „Acharnejczykach" (Basias, Megarens) i w „Lysistracie" (Lampito, Ismenia).

Echa tego rodzaju dowcipu znane dobrze również i komedji nowej, jak na to zdarzają [illegible] (fg. [illegible] K. II. p. 169), Alexisa (fg. 142, 143, K. II. p. 348-349), Xenarcha (fg 11, K. II, p. 472), Diphilosa (fg. 47, K. II. p. 557), w których słychać osobliwości mówiące dialektem beockim, chalkidyjskim, tenedzkim, a do tego objawy zapewne odmiennej zdania Arystotelesa, który karze, by „cudzoziemcy w komedjach mówili swym własnym językiem" (κωμικὴ ἔσθ' ἡ λέξις κοινὴ καὶ συμπίπτει. δεῖ γὰρ κωμῳδοποιὸν τὴν πάτριον φωνὴν φθέγγεσθαι τοῖς πρόσθεν τραγῳδοῦσι, <τῷ δὲ ξένῃ> τὴν [δὲ] ἐπιχώριον ἢ τῷ ἑκάστῳ. [illegible] Cf. 52. Kaib. Trast. [illegible] Coislin. I p. [illegible]).

} mówiąc o języku komedji,

Pomysł ten spotykamy później w mimie tak greckim, n.p. w niedawno znalezionym w Oxyrhynchos mimodramacie z bohaterką „Charition" (Oxyrh. Pap. III. Nr. 413) [1903], gdzie występują osoby mówiące barbarzyńskim (indyjskim?) żargonem (v. 1-106), jak i w rzymskim, n.p. u Decimusa Laberiusa, który wprowadza osobistości, mówiące po mauretańsku („Mauricatim" v. 15/16 R.[3] 66.), lub jakimś serokogłosnym dialektem („Late loquentes", R.[3] 66. p. 350); jest on wprowadzaniu w całej późniejszej literaturze europejskiej, zwłaszcza w komicznej osób, mówiących fałszywym językiem, lub jakąś gwarą komiczną. Wystarczy wspomnieć włoskiego poetę Berlinco Burrante, który wprowadził w swych sztukach dialekt florentyński, bergamasco, mieszki, padewski i fałszywy grecyzm, Portugalczyka Gil Vicente, którego „farsy" pełne są gwar najrozmaitszych, cudzoziemskiego dialektu Kajusa z „Wesołych komedyj z Windsoru", mówiącego po angielsku z francuska, mołojerowskich Turków z „Miłosnego uśmiechu" a u nas choćby dawne intermedja komiczne z gwarami ludowemi, narzeczem ruskiem, żargonem żydowskim; czy wreszcie bitwiniczącego Jagajły z „Czarów" Bohomolca, lub pedantycznego Niemca Kunela z „Co to Krzepota" i dalej Lelka Krzepacka z komedji „Z Pruszyła do Pressowy."

} wreszcie rozpowszechniony

} czy Kupca flamandzkiego z „Pana de Bourceaugnac"

Również i nowogrecki Karagöz przepełniony jest komiczną żargonem greckim osób, mówiących z włoska, z wałoska, z albańska. [illegible]

[illegible] wreszcie, i wielkomiejski, i tym się przez to bliższe [illegible] u nas wzięły, że jej sama natura wymowy wielkomiejska sprawia nam pozorne trudności:

[illegible] Rousselot, m. pod., str. 15-16.

te dziwne dźwięki tłumaczyć. [illegible] niby po perskiu mówiący Pseudartabas, a poniewy Dikajopolis wraz z posłami usiłuje swym przekładem [illegible] jego słowa wyjaśniać. Ten sam cel [illegible] się obecną nową na również wprowadzenie Turnieka (policjanta) Scyty w „Thesmoforiazusach", gdzie barbarzyńca ten „swym półgreckim żargonem komiczny sposób rozmawia z Mnesilochem i Euripidesem, tudzież postaci boeckich i lacedemońskich, mówiących swym srepleniącym i szerokogłosnym dialektem w „Acharnejczykach" (Beotus, Megarens) i w „Lysistracie" (dampito dorista).

Ślady tego rodzaju [illegible] dobrze tłumaczą również i komedji nowej, jak na to wskazują fragmenty n.p. [illegible] Eubulosa (fg 12. K. II. p. 169), Alexisa (fg. 142 z K. II. p. 348-349), Xenarcha (fg 11, K. II p. 472), Diphilosa (fg. 47, z II. p. 551-), w których słyszeć obcokrajowcy mówiący dialektem beockim, chalkidyjskim, tessalskim, a do tego objawy zapewne odmienne zdanie Arystotelesa, który każe, by „cudzoziemcy w komedjach mówili swym własnym językiem" (κωμικὴ ἔστι λέξις κοινὴ καὶ ὀγμώδης. δεῖ τὸν κωμῳδοποιὸν τὴν πάτριον φωνὴν ἔχειν τοῖς πρόσωποις περιτιθέναι, ἢ τῷ δὲ ξένῳ τὴν [δὲ] ἐπιχώριον ἢ τῷ ἐκείνῳ. [illegible] Poetyk. 52. Kath.) [illegible] Poetik. p. [illegible].

Pomysł ten spotykamy później w mimie tak greckim, n.p. w niedawno znalezionym w Oxyrhynchos mimodramacie z bohaterką „Charition" (Oxyrh. Pap. III. (1903) str. 413), gdzie występują [illegible] osoby mówiące (e) barbarzyńskim (indyjskim ?) żargonem (v. 1-106), jak i w innym, n.p. w Decimusa Laberiusa, który wprowadza osobistości, mówiące po mauretańsku („Mauricatim" v. 15/6 Ribb.[3]), lub jakimś szerokogłosnym dialektem („Late tognentes", Ribb.[3] p. 350); [illegible] jest on [illegible] w całej późniejszej literaturze europejskiej, zwłaszcza w formie wprowadzania (wprowadzenia) osób, mówiących łamanym językiem, lub jakąś gwarą komiczną. Wystarczy wspomnieć włoskiego poetę Belcolo Burzante, który wprowadzał w swych sztukach dialekt florentyński, „bergamasco", mieszki, padewski z łamanym greckim, portugalczyka Gil Vicente, którego „farsy" pełne są gwar najrozmaitszych, szekspirowskiego doktora Kajusa z „Wesołych kumoszek z windsoru", mówiącego po angielsku z francuska, moljerowskich Turków z „Mieszczanina szlachcicem" a u nas choćby dawne intermedja komiczne z gwarami tudzież narzeczem

[illegible] mówiące o języku komedji,

[illegible] [1903] (v. 1-106)

[illegible] wprowadzenie rozprowadzające

[illegible] Kupca flamandzkiego z „Pana de Bourceaugnac"

[illegible] Taubis ma także jeszcze inne [illegible] późniejszej używa swej postaci. I tak n.p. cudzoziemiec ze wsi, Trakalentus, [illegible] nagle który [illegible] miasta, chce się gwałt wyrazić się w sposób wielce wytworny i wielkomiejski, stąd się przez to niezmiernie zabawnym, tem więcej, że jej sama nawet wymowa wielkomiejska sprawia mu pewne trudności:

1) Rousselot m. pod., str. 15-16.

Skutkiem tego w śmiesznej sposób konfunduje niektóre wyrazy i n.p. nie-
rozumienie "polajówki", by się wyprosić: „comprime iram", rozumie jako
dwuznaczne zaproszenie do zamachu na samą prawicę: „comprime eram" (v. 262).
Tak też zamiast „osculum" - całus stwarza nielimały, ale ze jego pojęcia
zapewne bardzo wyraźnego wyraz „osculatio", mierna słowo „cavillatio" - zar-
towanie i „cavilles", czyli „ceules", co oznacza zagwozdę dla bydła, a wkońcu,
chcąc być jim bardzo oryginalnym i wyszukanym w swej dykcji, urywa
z wyrazów poszczególne głoski i mówi n.p. „labo" zamiast „arrabo" (zadatek),
pytaniem przerabia się na dialekt Prenestyńczyków, z których jako typowych
prowincjałów bardzo często dworuje sobie komedja rzymska. Tak samo
zresztą zaczepia grecka „Komedja nowa", attycka prowincjonalny, względnie
nieattyckie dialekt nie-Ateńczyków, zwłaszcza Tessalczyków (Poseidippos fg. 28,
K. III p. 345, Xenarch, fg. 11. K. II. 472), a motyw naśmiewania się z prowincji
przetrwał zwłaszcza w literaturze komicznej do dnia dzisiejszego.

Komizm mowy, a raczej samej wymowy zaznacza się też w Plauta bar-
dzo wybitnie w wystąpach pijanego, n.p. młodego Kallidamatesa w „Sta-
chach", któremu stałiwa czkawka i wszelkie zakłócenie się gwałtownie
zniekształcają niektóre wyrazy i wierszowe wtrącenia nadają wierszowi: Stow
„madere" zatem (być pijanym) wychodzi u niego w formie „ma-mma-made-
re", a emfaty zwrot do kochanki „ocellus meus" (oczko moje) wybucha ja-
ko: „o-o-o cellus meus" (v. 319-325). Plautus nie poprzestał bowiem na
winie i tym jaskrawym a prymitywnym efektem komicznym, by na scenę
wprowadzać swe postaci w stanie pijanym (Most. 313-, Pseud. 1246-, Trin. 1008+, Amph. 999+),
a że i w tem objawił się zrazu mistrzem znawcą gustów swej publiczności, to
świadczy o tem fakt, przekazany przez Donata, że aktor, grający terencjań-
skiego Formjona, chcąc tę wadę nieco figurą uczynić dla widzów
nieco mniej zajmującą, wpadł na pomysł „robienia" w tej roli pija-
nego (ad. Phorm. 315 hesm.). Jest to zresztą jeden ze starych, prymitywnych, nieśmier-
telnych motywów komizmu, który zdaje się jest tak dawny jak sama komedja i dramat wogóle,
gdyż istnieje on już u Kratesa i Arystofanesa, nie brak go też w całej komedji
nowej[1], a nawet w poważnej greckiej tragedji (Prehn 1916), n.p. używany jak wiemy
często w całej europejskiej literaturze komicznej, chociaż u Eurypidesa w „Nowym
Bankierze" i w komedji „Lita et compagnie".

Jak więc przegląd postaci plautyńskich i ich ról wskazuje, że Plautus i tutaj postawił wszystko pod hasłem komizmu
(za wszelką cenę,) nie wiele się troszcząc o prawdę życiową, tak
(swych sztuk) jak nie wiele dbał wogóle o całość artystycznej kompozycji. I w tym zakresie
zatem przeciwstawił się postulatom greckiej komedji nowej, gdzie wobec domi-
nującej tendencji dawania „zwierciadła życia", komizm typów albo wogóle nie
był celem, albo był tylko mniej długowiecznym przypadkowym.

(najstarszym autorze greckiej komedji nowej)
Toteż o Menandrze wiemy cenzurjalnym ocena (greckiego) uroczego, że
„niewiadomo, czy Menander naśladował życie, czy życie Menandra", ale
wśród znanych nam jego obrazów niezle kilkunastu postaci tego poety niema
ani jednej, któraby choć w przybliżeniu charakteryzowała tyle komizmu (swoistego), co
niektóre zwłaszcza postaci plautyńskie. I nieco charakterystyczna: Niera
te same postaci, które u Menandra wywołują smutną Terkę roz-
czulenia, u Plauta budzą (jedynie) niesmak (śmiech).—

---

1) Por. fg 30. Amfisa (Kock II. 244-245), w którym ktoś pisownie sposób od-
zywania się zasadniczych handlarzy ryb, polegający również na odrywaniu
poszczególnych głosek.

(sposób)

καὶ τοτ' οὐ λαλῶν ὅλα
τὰ ῥήματ', ἀλλὰ συλλαβὰς ἀφελών, ἕτερον
βολῶν, ὁποτ' ἄν τις ἢ δὶ κέστρας ἢ τριῶν βολῶν (v. 10-12)

2) Prehn, ~~op. cit.~~, str. 42-45

Typowi swoi
w życiu swoim -

VI.

Plautus a greckie oryginały.

1.

Cathowita oryginalności w literaturze, wobec zakorzenionej i niewątpliwej tradycyjności zasadniczych form i typów literackich jest, w istotnem tego słowa znaczeniu, tylko pojęciem czysto teoretycznem, w rzeczywistości odosobnionem od rzeczywistości.*) Tak n.p. o ile chodzi o dramat, to - jakto znakomicie zauważa Borowy - „jedni pisarze mogą być oryginalni w prowadzeniu akcyi, przy tradycyjnem kształtowaniu charakterów i innych pierwiastków technicznych dramatycznej; drudzy znowu, przy tradycyjnej akcyi i.t.d., mogą celować w charakterystyce; jeszcze inni mogą skupić swą oryginalność na efektach patetycznych lub komicznych; mniej się tu generacje o kompozycyi i charakterystyce i.t.d. -- oryginalność prawie zawsze bywa jednostronna. Najwięksi genijusze nowożytni - Szekspir, Moljer, Goethe - posiłkowali się co mniejszym lub większym stopniu dziedzictwem wypracowanych przez tradycyję typów literackich" (Borowy, Zarys estetyki, str. 15.). Zastanawiający też jest dalej fakt, na który zwrócił uwagę również Borowy, że n.p. para estetyków francuskich, Faguet i Anna-Marja Lalo[4] (1912), przedawszy analizie całe mnóstwo utworów współczesnego teatru francuskiego, w których występują postaci nienormalne, wykazała, że „cała mnogość tych postaci da się sprowadzić do kilku konwencjonalnych typów, a wiele ich do kilku schematycznych sytuacyj, które się powtarzają z małemi zawsze zmianami."

W klasycznej literaturze - za wyjątkiem jednego tylko greckiego pisarza, którego wszystkie gatunki same z siebie powstały, niezależne od żadnych tradycyj - spotyka się (mniej więcej te same) objawy, podkreślone tylko inną szczerością; stwierdzający, że chodzi tu nie tyle o sam temat, ile o sposób przedstawienia - i oparte na tej samej co u nas świadomości, że nawet w tym zakresie o prawdziwe, absolutne nowości niezmiernie jest trudno. Jeśli n.p. Gonnulichi twierdzi:

„Trudniej o myśli nowe niż o nowe sukienki,"[2]

(~~Typowe powiedzenie Horacy~~)

a Musset:

„Il faut être ignorant comme un maître d'école
Pour se flatter de dire une seule parole,
Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous" (V, 9.)

(Nawet Horacy)[3]

to stwierdzają oni prawie wyraźnie to samo, co mówił (zapewne za wzorem greckim) Horacy, gdy podkreślał, że łatwiej jest mniej-więcej mistrzowsko przekazany ta-

*) Fréd. Plessis, La poésie latine, Paris, 1909, str. XIII: „L'originalité n'a jamais consisté à ne rien dire qui n'ait été déjà dit, puisqu'on n'écrit ne procède jamais de la volonté d'être original; le croire, c'est tomber deux fois dans l'erreur."

F trwożliwy

1) Fr. Borowy, O myśli nowej i zależnościach w literaturze, Kraków 1910, str. 17. 2) 3) p. Borowy, str. 5-6.

4) Cyt. wedł. Borowego: Anna Maria Lalo: Shakespeare et Chanteclair. Paris, Alcan-de Fé: 1. II. 1912.

dyczą, nie brzmi nowy:

„Snadniéj też bydzie ci pmebieg Iljady w odstrunach pmedstawić,
Niżli być pierwny nebt, co nieśmiertnem i znanem nie było"
(List do Pizonów, w. 129-130, Popiel),

a pmedtem Terencjusz:

„ - - -

Za rzecz nikt
(zajęcą, niegodną - mylibyśmy powiedzieli: za plagjat - uważano tylko przejmowanie rzeczy, już raz przez rzymskiego autora opracowanych, jak) świadczy o tem (a zarazem już w późniejszym okresie rozwoju rzymskiej literatury) polemika Terencjusza wywołanego przezeń w obronie „Eunucha", w którym dopatrzył się plagjatu, obecny na próbie, współrzawodnik poety:

„ - - - - - - - - - - - tę, co dziś grać mamy,
Menandrowską komedję, „Eunucha", gdy tylko
Zakupili edyle, on się mnie mistarał,
Żeby wiedzieć ją wtedy, co i umiejętnicy.
Często więc grać sztukę. Wtem on, mnie wołają,
Że złodziej, nie poeta tę sztukę mystawia,
Lecz to i tak nikogo przekleństw nie oszuka:
»Jest przekleństw: „Kolax" przemówi, przestarodawna sztuka
I Nevjusza i Plauta« i że »z niej się wzięte
Te postaci: żołnierza, trudnych pasorzyta«.
Więc jeśli to jest grzechem, to grzechem poety
Jest tylko niedbałość, a nie chęć grabieży,
Bo że tak jest, my sami osądzić zdołacie:
„Kolax" to przez Menandra: W niej jest to pasorzyt,
Trudnych żołnierz samochwał. Poeta nie przeczy,
Że te właśnie postaci wziął z greckiej komedji
Do swojego „Eunucha"; lecz żeby miał wiedzieć,
Że przedtem nim z tej komedji zrobiono Taciuszkiej,
Temu muszę zaprzeczyć - - -" (Eun. prol. 19-34.)

To samo twierdzi (z dowcipem) i pouczamy o złej wielce zależności od Menandra autor narodowo rzymskich komedyj, Afranjusz, który, hołdując najwidoczniej zasadzie: „je prends mon bien, ou je le trouve", (jako zresztą pewnego rodzaju prawo) nie raz oprzyj publicznej tłomaczy się, że „czerpał nawet z rzymskich autorów":

„ Tak, przyznaję, że bratem, nie tylko od niego. (mowa o Menandrze)
Lecz gdzie tylko coś było, co mnie się nadało,
A com wiedział, że lepiej zrobić nie potrafię -
Nawet od Taciuszkiego - - - (Ribb.[3] str. 25-28),

a te same pojęcia, polegające na tem, że tajemnicą literacka chowanie na tyllko wobec rzymskich pisarzy, zaczynały się z pewnością ustalać

i nowych postaci.

Nie ulega, należy się, wątpliwości, że [illegible] sztukach Plautus tylko na terenie współczesnej mu greckiej komedji. t. z. czyli: „komedji nowej" najwięcej wówczas wziętej,[1] dokładnie zbadanie jego (jednak) stosunku do greckich oryginałów napotyka na wielkie trudności, gdyż nietylko nie posiadamy dziś wszystkich komedyj Plauta, ale nie znamy bliżej ani jednej komedji greckiej, na którą dana jego sztuka się opiera (a zarazem najwcześniejszych

1) G. Colin, Rome et la Grèce de 200 à 146 avant J.C. Paris, 1905, str. 119.

Za wiek ubli

(zajęcą, niegodną - mylibyśmy powiedzieli: za plagjat - uważano tylko przejmowanie pieśni, jak raz przy przyjściu autora opracowanej, wszystkich o tem (zaprawdę już w późniejszym okresie rozwoju wymyślnej literatury) polemika Terencjusz wówczas przeciwko w obronie „Eunucha", w której dopatrzył się plagjatu, obecny na próbie, współzawodnik poety:

„ - - - - - - - - - tę, co dziś grać mamy,
Menandrowską komedyję, „Eunucha", gdy tylko
Zakupili edyle, on się wnet wystarał,
Żeby widzieć ją wtedy, co i urzędnicy.
Zaczęto więc grać sztukę. Wtem on, może wołać,
Że złodziej, nie poeta tę sztukę wystawia,
Lecz że i tak nikogo przecież nie oszuka;
»Jest przecież „Kolax" z mowy starodawna sztuka
I Newjusza i Plauta« i że z niej są wzięte
Te postaci: żołnierza, trudzieć pasorzyta«.
Więc jeśli to jest grzechem, to grzechem poety
Jest tylko nieuwaga, a nie chęć grabieży,
Bo że tak sięć, mu sami oszabrić zdołacie:

już w samych zaczątkach wymysłowego piśmiennictwa, to miarą jak przejmowano i przerabiano greckie oryginały. To są zatem granice, w obrębie których (chwalący się czasem, że „verbum de verbo expressum exhibet", Ad. prol. v. 11. F (Stmph. 118-) miał Plautus nietylko możność osiągnięcia „novom aliqmid", czyli obrazania, że nie jest jedynie wiernym tłumaczem, „fidus interpres" (jakim chciał być n.p. Terencjusz F), ale znalazł także szerokie pole do istotnego stwarzania nowości w zakresie sztuk przejętych, „veterem atque antiquam rem novam proferre", czyli do zaznaczenia swej oryginalności. Oczywiście polegał on na wynalazku i pomysłach tylko nie na tworzeniu nowych fabuł, nowych motywów dramatycznych i nowych postaci.

2.

Nie ulega, należy się spodziewać, że pierwowzorów swoich szukał Plautus tylko na terenie współczesnej mu greckiej komedji, t. z. czyli „komedji nowej" najwięcej możliwej wówczas[1]), dokładne zbadanie jego stosunku do greckich oryginałów napotyka na wielkie trudności, gdyż nietylko nie posiadamy dziś wszystkich komedyj Plauta, ale nie znamy bliżej ani jednej komedji greckiej, na której dana jego sztuka się opierała i pomimo najnowszych

1) G. Colin, Par. Rome et la Grèce de 200 à 146 avant J.C. Paris 1905, str. 119.

odkryć
~~fragmentów~~ nie mamy ani jednej tak dobrze zachowanej sztuki greckiej z zakresu komedji nowej, abyśmy wyraźnie zauważyć jej treści i budowy mogli porównać z komedjami plautyńskiemi.

Przy ~~dwóch~~ niewielu tylko komedjach mogliśmy wskazać na pewne na greckich autorów, jako to przy „Siostrach", „Komedji skrzynkowej", „Strzelnicy" na Menandra, przy „Kupcu" i „Dwóch Trygonowych" na Filemona, przy „Zaginionej wodzie", „Linie" a także przy „Współmieszkających" na Diphilosa, przy „Komedji osiłku" na Demofilosa, ale dotyczących komedyj samych, prócz drobnych fragmentów, nie mamy zupełnie.

Dlatego też jedynym sposobem musi być tutaj oparcie się, przy użyciu wyżej wskazanych reguł greckiej komedji, na materjale samego Plauta i jego odpowiedniej analizie. Niektóre rezultaty osiągnięto już w poprzednich rozważaniach.

I tak widzieliśmy, że Plautus z największem zamiłowaniem odbiegał od „komedyj intrygi", w których z największą zręcznością, istotnie pogłębioną „Lust am Trug", rozpętał wszystkie elementy „frustrationes", a z widocznym chętnem traktował komedje pozorne, „dramaty familijne" oparte głównie na motywach obyczajowych i problematach prawdziwego życia, które to sztuki uważał ze swoim teatrze za pewnego rodzaju konieczny, ale nie zapowiadający entuzjastycznego przyjęcia u widzów, eksperyment.

Było to mocą wpływem do panującej tendencji greckiej komedji nowej, w której wszystkie intrygi, prawie stale się powtarzające, uchodziły za coś tylko konwencjonalnego, za nieodzowną i nieuniknioną konwencję, a główna tendencja stała w tym kierunku, by na tej kanwie właśnie, zupełnie zręcznie dla zamierzonych celów wyszukującej, tkać z coraz większą subtelnością i doskonałością formy istotnego życia, ~~wyszukać~~ kreacji przedstawić wszystkie jego najważniejsze zagadnienia, ciągnąć najdokładniejsze szczegóły charakterów ludzkich i ich przeżycia, nieraz ponure konflikty z wnętrza wydobywać. Tyche[1] wykazuje to wyraźnie dawniej znane fragmenty greckiej komedji nowej; potwierdzają to ostatnio wyraźnie zrekonstruowane sztuki Menandra, najbliżej zbliżone do tej właśnie kategorji sztuk, które Plautowi najmniej odpowiadały.

O ile dziś stwierdzić można, liczba znanych Plautowi greckich komedjopisarzy, stanowiących jego przedmiot pracy, jest nawet w obrębie tych niewielu sztuk, których pochodzenie (znany napewno), dość znaczna w porównaniu n.p. z Terencjuszem, bo na tych 19 komedyj wykazuje 4 autorów (Menander, Filemon, Diphilos, Demofilos), podczas gdy wyraźnie 6 sztuk Terencjusza pochodzą tylko od 2 autorów (Menander, Apollodoros). Musiał Plautus zatem zupełnie celowo i świadomie wybierać, ile chciał do greckiej komedji znalazł potrzebny do swych celów materjał, a gdy mu się to nie udawało, wtedy nieraz w najgwałtowniejszy i najbezwzględniejszy sposób sztukę operował, amputował i przerabiał.

1) Häußkel, m. prod., str. 376–

Tak więc n.p. w „Komedji skrzynkowej“ wybitny comédie larmoyante, rozpoznać można (leca) wyraźnie typ poważnej komedji menandrowskiej (p. wyżej str.); ale komedja „Hiszty“, choć również z Menandra wzięta, w planowym wyżej wyżej tyskującem humorem i uwydatniającem pseudowynyślnem satyrze materjału niewolnika, jest zdaniem prawie nie obcującym z tym i naśladowniczej sztuki menandrowskiej, pomimo że w greckiego autora nosiła oblicznością niby tytuł „dwa razy oszukujący“ (Δὶς ἐξαπατῶν).

Ten wybór Plauta był najwidoczniej wcale swobodny, i nieskrępowany (jakoto) zdaniem powagą ogólnie uznanych autorytetów, gdyż bywało i tak, że, szukając odpowiedniego dla swych celów materjału, nie wpadał się wrócić na swój warsztat sztuki nawet jakiegoś dawnego, jak się zdaje, i nieznanego nam dzisiaj zupełnie pisarza, (jakoto) Demofilosa, od którego podobno oryginał „Ostej komedji“. Wybrawszy (sztukę) (innym razem) (razem), myślał Tom musiał być czasem bardzo wybiórczy; pobieżny i zdawkowy przeczytawszy pobieżnie na kredyt wielkiego imienia, a bez wielkiego namysłu, skoro mógł pasić n.p. na taką sztukę, jak „Brania“ (Ἀδελφοί) Menandra, oryginał „Skłonna“, najzupełniej prezentowany (skutkiem tego) (Hilpa) z zamiłowaniem plautyńskim; (Hilla Wid), poeta barbarus, wrażliwy na jasne obrazy, umiał poprostu wszystko porzucać, obcinać, przekreślać i skądinąd wziętym materjałem sztukować, aby pewien coś zajmującego dla swych widzów stworzyć (p. wyżej str.). Niema bowiem wcale wystarczających dowodów na poparcie bardzo pozytywnego przypuszczenia [1] (Prehn 1906), jakoby i „Skłonna“, „Siostry“, tak jak się dziś u Plauta, wyszły z pod pióra „wybitniejszego“ Menandra.

Niewątpliwie również stawia sprawę Leo (Hugo), jeśli twierdzi, że „Plautus ze szczególnem zamiłowaniem wyszukiwał sztuki oparte na postaciach niewolnika czy hetery (Hetärenstücke)“, a jeśli chodzi o istnienie tych figur wogóle, to zaiste chodzi że wszystkie komedje greckie, a jeśli chodzi o specjalnie wybitną i tendencyjnie uwypuklaną rolę niewolnika u Plauta, tak jak to jest u Plauta, to taką nie była zdaje się w greckich komedjach żadna [3] (Fränkel 1922), podczas gdy (mój) hetera, jako czynnik akcji, prócz jednego tylko (Stichus) „Głosa“ nigdzie prawie u Plauta wybitniej roli nie gra, wpływającej istotnie na tok akcji i jej rozwiązanie.

3.

W zakresie samych sztuk i ich kompozycji Plautus trzyma się oczywiście zasadniczo greckich oryginałów, to nawet w dość znacznej mierze, ale bodaj że nie mniej wydatnie zrazu się tutaj sam, według swych własnych zapatrywań i własnych tendencyj.

Już w tytułach sztuk widzimy całą skalę zmienności, a to od prostego tłumaczenia greckich tytułów, n.p. [Miles] Gloriosus z Ἀλαζών, Sestientes [Casina] z Κληρούμενοι, (consumientes (p. wyżej str.) z Συναποθνήσκοντες, poprzez tworzenie nowych, na mniejszą, zdaje się, retrospektywną skalę, jak n.p. „Asinaria“ [scil. fabula] z Ὀνάγος, tudzież „Aulularia“, „Cistellaria“, „Mostellaria“, „Vidularia“, „Bacaria“, Carbonaria“ i.t.p.

1) Prehn, m. pud., str. 70., Fränkel, m. pud str. 231–250.

2) Gesch. d. Röm. Lit. str. 145: „Plautus hat die Hetärenstücke und Sklavenstücke mit besonderer Vorliebe ausgearbeitet.

3) Fränkel, m. pud.

aż do zupełnie nowoczesnego wydatniania w samodzielnie tworzonych tytułach wtórnego punktu patrzenia na sztukę, jak n.p. „Bacchides" (siostry Bakchis) z Δὶς ἐξαπατῶν (dwa razy oszukujący), „Patruus" (Stryj, p. wyżej str.) z Καρχηδόνιος (Kartagińczyk), „Trinummus" (Dwie trzygroszowy) z Θησαυρός (Skarb), „Stichus" z Ἀδελφοί (Bracia).

Dalej wreszcie wierzyć fragmentom sztuk zaginionych, to Plautus ma również sposób podawania poprzez tytuł greckiego tytułu bez zmiany n.p. „Agroecus" (Ἀγροῖκος), „Colax" (Κόλαξ), „Dyscolus" (Δύσκολος), co oznacza, zdaje się, chęć objaśnienia jak najściślejszej „greckości" tytułów i przez następnego Plauta, Cecyliusza, staje się później zwyczajem panującym, jak to widzimy w komedjach Terencjuszowskich.

W eksp[onowaniu] sztuk swoich (p. wyżej str.) Plautus chętniej, zdaje się, niż (p. wyżej str.) stosuje prologowo dramatyczną, ale czyni to rzadko i nie z pietyzmem dla oryginałów, gdyż widzimy to jest mu zupełnie obcem, tylko dlatego, że eksponując wypowiada prologi i zapowiada sceny poszczególnych, mistrzem więcej sprzeczności dla jak najdokładniejszego o sytuacji tych widzów, którym jak najwięcej objaśnień nigdy zawsze (Dz. „postaci wstępujące (ὑποβάλλουσα πρόσωπα), używanych tutaj przez Greków bardzo chętnie, jak na to wołanie chwaty tylko zwyczaj Terencjusza, Plautus nadzwyczaj rzadko, co najwidoczniej tamy się z wybitną rolą, jaką w jego eksponycjach grają prologi, wprowadzające treść sztuki.

W prologach (p. wyżej str.), co które, być może, zachowane były przez Plauta pierwotnie wszystkie jego sztuki, wybiera Plautus najchętniej typ prologu „dramatycznego", zawierającego treść sztuki i wprowadzonego przez konkretne postaci nadnaturalne, gdyż odpowiadała najlepiej (fakt) realnym wyobrażeniom Rzymian, że te postaci bowiem czy półbogowie (niż) dzierżą to, czego oni jako widzowie nie mogli przez nieregularnem zamieszaniem i powodzeniem przyjąć prologi o zawiązaniu humorystycznem — w czem z pewnością przewyższył grecką oryginały — a jim ze specjalnie wymaganych stosunków wynikało, że prologi plautyńskie zawierały wiadomości dydaskaliczne, tj. tytuł (zawiera) komedji, o czem greckie publiczności dowiadywała się jim przed przedstawieniem (z) prologów. (zresztą, a mianowicie)

(zasadniczo) To samo co w prologach zawiązanie humorystyczne wystąpiło o typie plautyńskiego epilogu (p. wyżej str.), który ścisłej analogji w greckich pierwowzorach — jak dotychczas — nie znajduje.

O pomnie zastosowanie wyskazły u Plauta (monologi) (p. wyżej str.), z których zrobił sobie środek (dramatyczny) niemal uniwersalny, nie tylko do charakterystyki osób, do objaśniania sytuacji obecnej, chwili i przygotowywania nowej,

wienie do dramatyzowania publiczności, co wszystko było jej w zasięgu, lub tejże miere w greckich oryginałach — ale również, na co w greckich pierwowzorach nie znajdujemy przykładów, ku zapewnieniu do podtrzymania publiczności rzeczy dowcipnych, czy zajmujących, nie mających nieraz żadnego związku z treścią, czy akcją sztuki.

Przychodzi nam to tem łatwiej, że wbrew wymaganiom artyzmu kompozycyjnego greckich oryginałów pozwalał sobie często rozwijać się o umotywowanie monologu, mając przedewszystkiem efektowny efekt na względzie.

Tymże samym, że tak powiem, przeciwkompozycyjnym celom służy u Plauta czasem także nawet dialog (p. wyżej str. [illegible]), jakkolwiek nazbyt budowany jest bardzo raczej i tak jak w oryginałach greckich służy przedewszystkiem do celów sztuki, jako takiej, t. j. do prowadzenia akcji i do charakterystyki osób. Natomiast uwagi „na stronie", wtrącane w greckich oryginałach przez osoby, stojące na uboczu, z zachowaniem pewnego prawdopodobieństwa zdarzają się u Plauta do tego stopnia, iż stają się czasem celem długim dialogiem, przerywającym poprzedni dialog główny F (lub tłumiącym go, jeśli może być przyjęte, jako widowisko powierzchownie) i są poprzednio wstawkami, służącemi do zabawienia słuchaczy, bez względu na istotny bieg akcji, która faktycznie przez ten czas pozostaje w zawieszeniu. F (p. wyżej str. [illegible])

Z tejże samej myśli, dania widzom za wiele ceny czegoś interesującego, często nawet całe sceny, stojące zupełnie same dla siebie, nieraz w najniedopowiedzianiejszym dla miejsca, gdy n. p. dla takich właśnie efektownych obrazów zaniedbuje w zupełności prawidłowe zaprzęcie akcji (p. wyżej str. [illegible]).

Przykładów to jednak nie idzie tak daleko, by aż niszczyło jedność akcji, którą Plautus przy tem zachowuje nawet skrupulatnie, tak samo ściśle jak jedność miejsca i jedność czasu. Ale te dodatki i rozmaitego rodzaju wstawki podważają przecież i rozsadzają ścisłość i jednolitość budowy i są bezpośrednio (powodem nieraz) jaskrawych błędów kompozycyjnych, podobnie jak częste i dość gwałtowne skróty.[1] I tak (stykamy się z tem już w prologu do Rud. w. 6-10), że Plautus, przerabiając sztukę Diphilosa p.t. Συρακόσιος ἢ Σφιγκοτταῖος („Syrakuzaner" albo „Sphinkotaer") na swoją, p.t. Commorientes, opuścił całą scenę z poprzednich partyj, zawierającą wyzwanie chłopczyny z ręki rajfura przez młodzieńca:

> „in Graeca adulescens est, qui Lenoni eripit
> meretricem in prima fabula: eum Plautus locum
> reliquit integrum"

a Plautus sam w prologu do „Panny młodej" zaświadcza, że w sztuce tej zniszczył dwie role, a mianowicie rolę pasierba Euthynikusa i pewnego rzemieślnika; przyczem, że niewolnik jest chory i leży w łóżku (w. 37-38), a więc na scenie się nie właśnie, co do pasierba zaś czytamy, że „Plautus nie chce,

[1] Nie należy to rozumieć zbyt dosłownie, ponieważ od pomysłowych skrótów (zejścia, jak np. w Truculentusie) do błędów (p. wyżej str. [illegible]) jest jeszcze wiele.

by ex powrócił z podróży i w tej komedyi wystąpił":

id, ne expectetis, hodie in hac comoedia
ni nobem non pedibit: Plautus nobis -- (v. 64-65).

Na szereg innych skrótów naprowadziły nas badania analityczne; należy (Komedyi skrzynka-wej str. 56 d.)
tu n.p. odrzucenie pierwotnego zakończenia „Epidikusa" (p. wyżej str. 7.)
a zwłaszcza tak częste pomijanie przez Plauta kanonicznego niemal w ory-
ginałach greckich „korperowania" na końcu sztuki (p. wyżej str. ...). Miara
swobody, z jaką Plautus amputował greckie komedyje może być do pewnego sto-
pnia określona u Sticlusa, który pomimo, iż składa się z partyj, podwdług-
ych (z) tzech źródeł (p. wyżej str.), liczy zaledwie 775 wierszy, podczas
gdy typ jego długich sztuk, napewne jednolitych, wynosi od 1100-1400 wiersz.

~~Te wszystkie skróty — nie należą tu oczywiście skróty retrospekcyjno-prologowych — świadczą o tym potężnym z jakim~~ Myśl ta prowadziła była tutaj
wszędzie chęć wyłuskania z greckich oryginałów dla wynoślich widzów
tylko najwięcej zajmujących i zabawnych partyj, bez względu na powsta-
jące w ten sposób (kompozycyjne. błędy) ‖ 4. ‖

Do niedawna te i wogóle wszystkie sztuki ery plautyńskiej specjalnie wła-
ściwości kompozycyjne tłumaczono t. z. „kontaminacją", która w tym zakresie
mniej-więcej u wielu uczonych — stała się pewnego rodzaju uniwersalnem wy-
jaśnieniem. Powstała pewna kategorja badaczy, którzy zajmowali się wyszu-
kiwaniem w tym celu najrozmaitszych błędów kompozycyjnych, a badania te
doprowadziły (niedowtarzalnie) do rezultatu, że sztuka została przez Plauta
„kontaminowana" i wszelkiego tego nie uniknęła znaczna większość komedyj
plautyńskich. W ostatnich latach dopiero, głównie od r. 1916 (P. E. Sonnenburg, 1917) nastąpiło
tu pewne otrzeźwienie i dotychczasowo to powszechne używanie wyrazu
„kontaminacja". Kwestyję tę należy sprowadzić do właściwej miary.

Przedewszystkiem tedy należy ustalić znaczenie i wartość tego pojęcia, którego
znajomość, w odniesieniu do dramaturgji zawdzięczamy Terencjuszowi i jego
polemice z przeciwnikami literackimi. Słowo to, „contaminare", jakto wyka-
zali Walther Schwering (1916) i A. Körte (1916), nie znaczy bowiem najmniej
„mieszać, łączyć", czy też „psuć przez zmieszanie z czemś innem", „mi-
scendo depravare", jak podaje nawet Thesaurus Linguae Latinae, ale zna-
czy poprostu „naruszać" (con-tag), czynić w sensie ujemnym, tak że mo-
że znaczyć także „skazić", „splamić". W odniesieniu do sztuki dramatycznej
oznacza poprostu bezceremonjalne naruszanie sztuki i jej artystycznej całości,
a to w ten sposób, że (odpowiednio) się w daną sztukę grecką wprowadza
, z innej greckiej sztuki zaczerpnięte. Tak jak to Terencjusz
o sobie powiedział w prologu do „Dziewczyny z Andros":

„To, co się nadawało do „Andryi" z „Perinthyi"
Przyznaję, że sam przeniósł ... ". (v. 13-14.)

Quae conveniebant, ea Andriam ex Perinthia
Fatetur transtulisse ...

Są to (pisto) poszczególne postaci, jak n.p. w „Eunuchu" Terencjusza, do
(przetłumaczonym z Menandra)

1) P. E. Sonnenburg, Plautus und seine Originale, Archiv. für klass. Philol. 34 (1917), str. 623-630; K. Kunst, wo hat die Betrachtung der attischen neuen Komödie [illegible] Michaut, Plaute, II. 246-, 255- anzuknüpfen? Neue Jahrb. 23 (1920), str. 357;

2) Walther Schwering, die sogenannte Kontamination in der lateinischen Komödie, Neue Jahrb. (1916) 37), str. 167-185;

3) A. Körte, Contaminare, Berl. Philol. Wochenschr. 31 (1916), str. 979-981.

C. Langer, w. pod., str. 44.;

Ale por. też: W. Süss, Zwei Beiträge — Rhein. Mus. 65 (1910), str. 459-460

którego wymienia autor, jak sam przyznaje, dodał postacie figury żołnierza samochwała i pasożyta, wzięte z innej sztuki tegoż Menandra („eas se hic non negat personas transtulisse in Eunuchum suam", prol. w. 31-32) [do których] Terencjusz dodał [to] [również] [menandrowskich] [z innej sztuki i innego autora] całe partie, jak n.p. w „Eunuchu" [...] minstra przez Plauta, w jego przeróbce „Rzepę" mierzących" Diphilosa, (wspomniany wyżej) scenę wyzwania dziewczyny z rąk rajfura („eum locum hic sumpsit sibi in Adelphos", prol. w. 10-11).

W tym sensie zatem pojęte słowo „contaminare" jako „naruszanie" daje nam jedynie zasadnicze tłumaczenie źle zwykle rozumianego [ego zwrotu] Terencjusza z prologu [...] „Pokutnika" (w. 17-) [gdzie] mowa o „naruszaniu", myślimy niebacznie o pokrzyżowaniu [celem zrobienia z nich] wielu sztuk greckich, [...] kilku łacińskich":

„multas contaminare Graecas, dum facit
paucas Latinas",

który to zwrot zresztą wykazuje, że pojęcie kontaminacji określa ten tylko sposób postępowania w odniesieniu nie do rzymskich, ale do greckich sztuk.[x] Przeciwstawieniem zaś takiej „naruszonej" sztuki [...] jest sztuka „nienaruszona", „integra", bez dodanych części z innej sztuki, jak n.p. wspomniany właśnie „Pokutnik", o którym autor terencjuszowski mówi w prologu:

„hodie nam actumst Hauton Timorumenon
ex integra Graeca integram comoediam" (w. 4-5).

Terencjusz przyznaje tu zresztą sam do tego postępowania („factum id esse hic non negat" Haut. prol. w. 18), które za jego czasu „mesadni zygotyści", jak mówi („obscura diligentia" Andr. pral. w. 21) zaczynali już ganić, ale powtórzyła się na przykład dobrych pisarzy" („bonorum exemplum", Haut. prol. w. 20), wołając, że to samo przecież [robił] Newjusz i Ennjusz i Plautus:

„qui quom hunc accusant, Naevium Plautum Ennium
accusant, quod hic noster auctores habet" (Andr. prol. 18-19).

Używanie tedy „kontaminacji" przez Plauta - mowa tu tylko o „kontaminacji", opartej na korzystaniu z innych greckich sztuk, obok sztuki zasadniczej - jest stwierdzone i niewątpliwe, ale wykazanie z bezwzględną pewnością sztuk, które się użyły, jest niemożliwe trudne (jeśli wogóle możliwe), gdyż [wykazanie] [...] [- jak to zresztą w ogóle sztuk pozostałych tylko] [...] [nie zamierzam] bezsilne kompetencyjnych nie jest wyjątkowo niezbitym dowodem i niezachwianem kryterjum „kontaminacji". Przecież i w nowożytnych pisarzy tragicznych się tego rodzaju błędy - n.p. liczne utrwalości budowy u Fredry w jego „Cnotliwej", a zwłaszcza „Wychowance" [1] (Kucharski 1921) - a nikt przecież z tego powodu nie będzie posądzał ich o „kontaminację". Błędy te u Plauta mogły zresztą

x) Być może, że za czasów Terencjusza miano „kontaminacji" nadawały takie wypadkom dodawania scen i partyj, pochodzących z oryginalnego pomysłu autora przynależnego (tak sądzi Klotz, [...] t.c. m.p.), lecz nie o tej „kontaminacji" tutaj chodzi i zresztą nie o tej „kontaminacji" mówi Terencjusz.

1) Zwg. Kucharski, Fredro a Komedja włoska, Studjum do Komedji włoskiej, Kraków 1921, str. 106, 136.

wynikają albo ze swoistej maniery, z jaką pracował sam Plautus obok greckich oryginałów (i tak było zapewne w przeważnej ilości wypadków, jak to wyżej wykazywano), albo – co jest równie prawdopodobne – te same brzydy kompozycyjne były już w greckich oryginałach, podobnie jak się ma sprawa z Menchowanką. Tedy, gdzie niemal wszystkie ustępy budowy pochodzą z pierwowzoru tedy t.j. z obu Pameli Goldoniego [1] (Kucharski, tamże). Dziś już wyzwolona z tego fałszywego wyobrażenia, że wszystkie greckie sztuki były pod każdym względem dokładne i słusznem jest zapatrywanie, że ~~wszystkie~~ (wszystkie) ~~te~~ (te) ~~dobre~~ (dobre) ~~komentatorów~~ (komentatorów) ~~rzymskich~~ (rzymskich) ~~jest~~ (jest) zawsze pochodzenia greckiego, nie wymuszonego. [2] (nie brak u Plauta) (które są napewne) ~~(Sonnenburg 1887)~~.

Tak więc za najlepsze jakoś (choć bynajmniej nie decydujące) kryterjum „kontaminacji" u Plauta uważałby można jedynie te brzydy kompozycyjne, których, jako polegających na niewątpliwie widocznem złączeniu zupełnie różnorodnych (nastrojem swym zwłaszcza) pierwiastków, w żaden inny sposób wyjaśnić nie można; a przy których tendencja wywołania za wielką cenę efektu komicznego i ożywienia akcji, zasadniczo poważnej i spokojnej, wcharuje wyraźnie na celową robotę przemyślnego poety. Wobec tego – nie wykluczając bynajmniej możliwości, że „kontaminacja" istnieje w większej ilości sztuk plautyńskich – za wątpliwe pewne przykłady „kontaminacji" uważać należy tylko Jeńców; gdzie do sztuki bardzo poważnej i jako taka właściwie do prologu i epilogu zdecydowanej, Plautus dodał najwidoczniej dla ożywienia ponurego nastroju utworu swego, mocno komiczną postać pasorzyta (cf. wyżej str.) – i Stichusa, gdzie z płaczliwego dramatu podrzędnego, przez przejaskrawienia, a zwłaszcza dodatki, komiczne i nastrojem zupełnie odrębne od tonu całości menandrowskiej, zrobił Plautus sztukę wprawdzie bardzo dziwną, nie posiadającą żadnej sprężystej wewnętrznej i właściwie żadnej akcji, ale ożywioną dodatkowo, dla celów doraźnych, postacią pasorzyta, a w drugiej części nawet baletem (cf. wyżej str.).

Poza tego nie brak z pewnością w komedjach plautyńskich drobniejszych partyj, wziętych przez Plauta z toku oryginału, stanowiącego pierwowzór danej sztuki – jak to n.p. stwierdzić można było w „Dniu Trzygrosznym" (wyżej str.), gdzie cała partja zawierająca opowiadanie nie wchodziła o gospodzie i zagajeniu pieniactwa, wyraźnie z jakiejś innej sztuki pochodzi – tylko że zupełnie pewne odtworzenie tutaj istotnej „kontaminacji", a nie zagwarantowanej brzydoty Plauta, polegającej na zamazywaniu i przejaskrawianiu rysów przejętych, jest prawie bez możliwe. Kto nie zrozumiał, czy „kontaminacja" nie istniała już w greckich pisarzy, co nie jest niemożliwe zasadniczo, jeśli się zważy, jak wielu było komedjopisarzy mniejszej wartości obok kilku najwybitniejszych [3] (Michaut 1920). Nie jest to jednak nie tak niezwykłego, że autor pilnie komedję według danego wzoru, urozmaica ją i ożywia partjami z innej sztuki – a dość analogji wykazuje [illegible] dramat nowoczesny. Zauważył to już

*) Oświadczenie się tu, tak bardzo przypisywane, uważają niektórzy uczeni za mało ważne, w gruncie rzeczy, jak to wykazał H. Prescott, [illegible] (Classical Philology [illegible] str. 246. l.c.)

i jeśli nawet co zakres tragedji greckiej późniejszej przez nie cofnąć się może, to [illegible] sztuk mniejszych dawniejszych.

4) O. Ribbeck, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875, str. 2-3

1) Kucharski, m. pod. str. 137.
2) Sonnenburg, m. prod. str. 626.
3) Michaut, Plaute, II, str. 257-258.
Henry W. Prescott, Imagining Rôles in Roman Comedy, Class. Philol. XV (1920), str. 245, 280-281.,

Montaigne [1] (Essais I 10), pisząc o komedjopisarzach XVII wieku:

„...il n'est souvent tombé en fantaisie comme, en notre temps, à ceux qui se meslent de faire des comedies (comme les Italiens qui y sont assez heureux) employent trois ou quatre arguments de celles de Terence ou de Plaute pour en faire une de leurs" (por. Ter.: „multas contaminasse Graecas, deum facit paucas Latinas").

Moljer wobec źródeł włoskich hiszpańskich, francuskich i rymskich (Mikant 1921)

Tak samo postępowali wtedy komedjopisarze XVII w. komedjanci angielscy w Niemczech (którym jedynak zarzucili jałowość, a dopiero ślad jakiegokolwiek pogłębienia całości artystycznej danej sztuki - Gundolf 1914) [2], tak samo zachowywał się Moljer, a dopiero Terencjusz i w mniejszej mierze Plaut, przerabiając [illegible] Trygroszorzy Plauta, zużytkował tam również (w. 639-) partję o pozasiennych żonach ze Skarbu tego, a później o Kwestjonie, że „upranna on najczęściej Moljera, dwie tylko sztuki w jedną tkacy" (Świrydakiewicz 1921) [3]. Terencjusz i Plauta, którego stosunek do Goldoniego scharakteryzował Kucharski w ten sposób, że „najpierw istnieje jakaś koncepcja własna, a dopiero w toku jej opracowania i artystycznego ujmowania nasuwają się szczegóły obce, kojarzące się z pomysłem własnym" (str. 196), tkacy czasem w jednej sztuce pierwiastki dwóch sztuk [illegible], jak n.p. w Dwuch i Dwuch, gdzie obok przejęty z „Le donne curiose" jest jeden wątek II, 17) stanowiący kondensację osnowy całej sztuki „La locandiera", lub w Żenicie, gdzie „finał" Rejenta pochodzi z „Un curioso accidente", a „finał" Crespina z „Il Todaro Brontolon" [4] (Kucharski 1921). Dodać wreszcie należy, że Paplain, potomek plautyńskich pasorzytów (p. wyżej str.), a według Kucharskiego, „pierwiastek stojący poza granicami wielkiego "zewnętrznego, czy wewnętrznego przymusu" sztuki, postać wprowadzona nie dla akcji, ale z czystej (a konieczności) potrzeby rozrywki i śmiechu" - stanowi [5] odpowiadającą analogję do wprowadzonej przez „kontaminację" postaci pasorzyta w przytoczonych wyżej sztukach plautyńskich, w „Jeńcach" i „Stichusie".

U Plauta zresztą wprowadzanie pewnych pierwiastków z poza ram danej sztuki, czyli „kontaminacja" jest tym tłumaczone, że jakkolwiek nie przeszkadza ono bynajmniej wyraźnego na ten przypadku, jak to n.p. robi Goldoni [6] (Kucharski 1921) - to jednak nie ma on w najmniejszej części kompozycyjnych (p. wyżej str. 57) i nie ma nawet zasłużonego respektu dla głównych postulatów artystycznej [illegible] kompozycyjnej, czyli dobrze sprawa należytego rozporządzenia, prowadzenia i zakończenia akcji (p. wyżej str.), czy chociażby [illegible] monologów (p. wyżej str.) i wreszcie wystąpień osób sztuki.

Jakkolwiek pierwowzory Plauta posiadały bezwątpienia niejednokrotnie dwie części kompozycyjne, ale zawsze chodziło w nich przecież głównie o osiągnięcie ideału zwartości i doskonałości budowy, podczas gdy chęć zabawienia publiczności nie była ani zasadniczą ani dominującą. Plautus natomiast, na ideały kompozycyjne miał wrażliwy; nie dały wcale do tego, by jego widzowie zachwycali się doskonałością linji; jaką okazuje zgrabna budowa sztuki (bo zresztą bito się tam na tem [illegible] równas w Rzymie pamiętał), ale dbał przedewszystkiem o to, by ich uwagę pochłaniało samo widowisko jako takie t.z. to, co bezpośrednio widzą i słyszą i dzięki czemu się głośno bawili, rozśmieszani chwytowemi sytuacjami na scenie. Stąd u niego to całe niezrównane wirtuozostwo komizmu sytuacyjnego, operującego głównie efektem doraźnym i nie cofającego się nawet przed ośmieszaniem samych kompozycyjnych postulatów, takich, jak n.p. iluzja sceniczna - komizmu takiego, jakiego nie okazuje w tym zakresie żaden inny komedjopisarz starożytności klasycznej (p. wyżej str. ...).

Plautus zatem „miesza pot sceny to niedbale włożonem obuwiu" („non adstricto socco") - jak mówi Horacy (Ep. II, 1. 170-) - ale że przy tem za każdym krokiem, słowem i gestem sieje wesołość, powszechnie serdecznem śmiechem, przeto może być istotnie „spokojny" - ani krok nie w tym scenie, jak ma to imputuje złośliwy Horacy - „że komedja jego nie padnie", pomimo iż pod względem zgodności kompozycyjnej stawia przeciw antytezę greckich ideałów. Widz, rozbawiony nie ma ani czasu, ani ochoty na wyszukiwanie błędów kompozycyjnych.

---

1) Les Essais de Montaigne, Publiés d'après l'édition de 1588 avec les Variants de 1595 par H. Motheau et D. Jouaust, III. Paris 1887, II. 10. str. 135.
2) Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1914, I, str. 24, 47.
3) St. Świrydakiewicz, Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej, Kraków 1921, str. 92.
4) Kucharski, m. prod. str. 33-35; 90-93. 5) Kucharski, m. prod. str. 215.
6) Kucharski, m. prod. str. 120.

Montaigne [1] (Essais II 10), pisząc o komedjografach XVII. wieku:

„Il n'est souvent tombé en fantaisie comme, en notre temps, à certains qui se meslent de faire des comedies (comme les Italiens qui y sont assez heureux) employent trois ou quatre arguments de celles de Terence ou de Plaute pour en faire une de leurs" (fr. Tex.: multas contaminare Graecas, dum facit paucas Latinas").

Molier wobec zwodet hiszpańskich, francuskich i włoskich (Mikant 1921)

Komedjaut. [2] z konieczności

przykładów należeć (kontaminacji") można i w komedjografii polskich. Jest Cichliński, którego zachowanie się wobec Plauta tylko wykazuje analogję do manjery plautyńskiej (zobaczymy) F (jak to niżej zobaczymy)

Trygrosary Plauta, zużytkował tam również (v. 639-) pasty o pożyczonych żonach ze Skarbu, a później o Kwaśnickim, że „uprawia on najczęściej Molijera, dwie trzy sztuki w jedną farsę" (Chmielowicz 1925). [3]

Krzecie i Krechę, którego stosunek do Goldoniego scharakteryzował Kucharski w ten sposób, że „najpierw u niego jakaś koncepcja własna, a dopiero w dalszej jej opracowaniu i artystycznego ujmowaniu naśladuje się szeregi obcej, krzyżując się z pomysłem własnym" (Kuch. 1961), Fanus czasem wjedzie z sztuce pierwiastki dwóch sztuk plautyńskich, jak n.p. w Damach i Huzarach; gdzie obok przeniesiony z „Le donne curiose" jest jedna scena (II. 17) stanowiąca kondensację osnowy całej sztuki „La locandiera", lub w Żenicie, gdzie „finfa" Rejenta pochodzi z „Un curioso accidente", a „finfa" Cześnika z „Bär Teodoro Brontolon". [4] (Kucharski 1925) Dodać wreszcie należy, że Papkin, potomek plautyńskich pasorytów (p. wyżej str.), a według Kucharskiego, „śmieszek stojący poza granicami wielkiego „zewnętrznego, czy zewnętrznego przymusu" sztuki, postać wprowadzona nie dla akcji, ale z czystej (a koniecznej!) potrzeby rozrywki i śmiechu" [5] stanowi nderwającą analogję do wprowadzonej przez „kontaminację" postaci pasorzyta w przytoczonych wyżej sztukach plautyńskich, w Zemście i Śluchusie.

U Plauta zresztą wprowadzanie pewnych pierwiastków z poza ramu danej sztuki, czyli „kontaminacja" jest tu tłumaczy, że jakkolwiek nie przeczą one bynajmniej wyżej wskazanego na bos przypadku, jak to n.p. robi Goldoni [6] (Kucharski 1925) – to jednak nie mają bo one się bynajmniej błędów kompozycyjnych (p. wyżej str. [37]) i nie mają nawet żadnego respektu dla głównych postulatów artystycznej czystości kompozycyjnej, czyli to bardzo zgrabna sprawa należytego rozporządzenia, prowadzenia i zakończenia akcji (p. wyżej str.), czy choćby motywowania monologów (p. wyżej str.) i wogóle wystąpień osób sztuki.

Jeśliże pierwowzory Plauta posiadały bezwątpienia niejednokrotnie duże błędy kompozycyjne, ale zawsze chodziło w nich przecież głównie o osiągnięcie ideału zwartości i doskonałości budowy, podczas gdy chęć zaskoczenia publiczności nie była ani zasadniczą ani dominującą. Plautus natomiast, na ideały kompozycyjne mało wrażliwy, nie dbał wcale o to, by jego widzowie zachwycali się doskonałością linji, jaką okazuje zgrabna budowa sztuki (bo zresztą kto się tam na tem znał wówczas w Rzymie pamiętał), ale dbał przedewszystkiem o to, by ich uwagę pochłaniało samo widowisko jako takie t.z. to, co bezpośrednio widzą i słyszą i żeby się dobrze bawili, rozśmieszani dowcipnemi sytuacjami na scenie. Stąd u niego to całe niezrównane wirtuozostwo komizmu sytuacyjnego, operującego głównie efektem dosłownym i nie cofającego się nawet przed ośmieszaniem samych kompozycyjnych postulatów, takich, jak n.p. iluzja sceniczna – komizmu takiego, jakiego nie znajdzie w tym zakresie żaden inny komedjopisarz starożytności klasycznej (p. wyżej str. ...).

Plautus zatem „mchiega przez scenę w niedbale wchłanianem obuwiu" („non adstricto socco") – jak mówi Horacy (Ep. II. 1. 170-) – ale że przy tem za każdym krokiem, słowem i gestem sieje wesołość, porywa nieprzeparcie ogólnem zdaniem śmiechu, przeto może być istotnie „spokojny" – zupełnie nie w tym sensie, jak ma to imputuje złośliwy Horacy – „że komedja jego nie pada"; pomimo iż pod względem spoistości kompozycyjnej stanowi przeciwieństwo antytezę greckich ideałów. Widz, zabawiony nie ma ani czasu, ani ochoty na wyszukiwanie błędów kompozycyjnych.

---

1) Les Essais de Montaigne, Publiés d'après l'édition de 1588 avec les Variants de 1595 par H. Motheau et D. Jouaust. III. Paris 1887, II. 10. str. 135.

2) Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1914, I, str. 24, 47.

3) St. Windakiewicz, Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej, Kraków 1921, str. 92.

4) Kucharski, m. prod. str. 33-35; 90-93. 5) Kucharski, m. prod. str. 215.

6) Kucharski, m. prod. str. 120.

w dołone typów był Plautus nierzemnie skrępowany fabułą, zawsze grecką wymaganiami gatunku literackiego, który dopuszczał tylko takie a nie inne postaci i last but not least stanowiskiem policji rzymskiej, która nie dozwalała wówczas na wprowadzanie na scenę, w sztukach fabułę grecką, postaci typowo rzymskich, zwłaszcza obywatelskich. Nie jednemu tylko wprowadził, specjalnie zresztą jeszcze, która w greckich utworach stanowczo istnieć nie mogła t.j. rzymskiego przedsiębiorcę teatralnego w Herkulanie; toteż aby ten „choragus" mógł ukarać się na scenie, musiał Plautus poprzednio przetasować i zilustrować sceniczną.

Rzecz to wszystko jest znana i wyjaśniona bardzo szczegółowo przez Leo, Plautinische Forschungen, str. 79 i następne. Nie ulega wątpliwości, że Plautus w tem niderzędnem wyobrażeniu roli sprytnego niewolnika, co było w związku z jego szczególną predylekcją do typu komedji intrygi, a stanowisko wybitny kontrast do stałych greckich, gdzie według wielkich zasług, jakie przysługują, przyjęć należy mu niezawodnie jako bardzo wybitną, ale bynajmniej nie dominującą. Być może, że podobnie ma się sprawa z tak fawanyzowanym przez Plauta typem pasorzyta i con tanto amore kreśloną figurą zjadliwej żony. Z drugiej strony na karb Plauta zaliczyć z pewnością należy zgodne z poprzednią rzymskiej przyzwoitości (verecundia) ograniczenie do minimum występów wolno rozwiązanej fantazji ingenia w rolach erotycznych, czego greckie sztuki (np. Menandrowskie) wcale nie unikały (p. wyżej str.).

Większą swobodę okazał Plautus w samem ujęciu typów, gdzie najjaskrawiej uwidaczniają się greckie tendencje: Jeśli w oryginałach greckich chodziło o rzecz subtelniejszą z zamiarem o, nie najwięcej, to zbliżenie się do rzeczywistości, o jaknajwierniejszą pewnej jednej warstwy z wszystkiemi jej rysami i gestami, to Plautus, ignorując świadomie te tendencje, postawił wszystko pod kątem wesołości i bawienia za wszelką cenę. I przyznać trzeba, że cel swój osiągnął w całej pełni, a to mianowicie kosztem rysów charakterystycznych, przy czem nie wiele troszczył się o to, że mianowicie zamiast, dla mniej staroświatowości, zdrowej, jak Menander, i ale (zresztą, zresztą) przecież publiczności zamożnej się odpowiedniego, jakiego zdaje się subtelny grecki komik nigdy nie stykał.

Jeśli zaś na podstawie komedyj Terencjusza, tego wiernego Menandra, można wnioskować o pewnym, że tak powiem, chłodnym nastroju umysłowym, powszechnie papierowo- biernacheim, jaki panuje w greckich utworach między autorem a jego postaciami, to u Plauta podkreślić należy tę pełną wdzięku radość twórczą z jaką oddaje się do swoich figur, dając im niejako przez to swój pęd życia i swój własny temperament. scenę italską.

Własną indywidualność i swoistą tendencję w ogóle prawie innym kierunku niż to było w oryginałach greckich, zaznaczył Plautus w zakresie swego nastroju

1) Körte, Griech. Kom., str. 79.

w ścisłe konsekwentnem przedstawieniu charakterów

i mierności,

który według Kleantyjana (v. d. I. 1. 1) „omnem vitae imaginem expressit",

F greckich fragmentów i F. Terentii filo zupełnie obojętnym stosunkiem bezstronności 1)

stając wyraźnie ponad swoimi

5.

stylu i języka, który należy wogóle do najoryginalniejszych i najosobliwszych zjawisk literatury rzymskiej, a może i powszechnej (od prymitywnych początków, widocznych we fragmentach praw dwunastu Tablic, poprzez wyśmienite pierwowzory poetów, Liwjusza i Newjusza, mowa rzymska dochodzi do tak wysokiego stopnia doskonałości w Plauta, że jeśli prześcignęli go później poeci elegancyą i subtelnością, wzorowaną na greckich utworach, to giętkością, bujnością i barwnością słowa nie doścignął mu nikt. Sprawność i zupełne opanowanie języka u Plauta okazuje się nietylko w tem, że potrafił on już odmalować szeroką skalą pomocniczych uczuć, bardzo nieraz skomplikowanych - jak n.p. w miłości, o to już nawet naiwnem wyrażeniem zabarwieniem kostycznem - ale przedewszystkiem w tem, że umie on słowem swem zająć, porwać i do żywiołowej sprawić.

I tak już na pierwszy rzut oka zdziwia nas u Plauta, najosobliwszego typu przedewszystkiem figur retorycznych, wielka ilość allitteracyj, które stanowią stały i uroczy ozdobę Italczykom ostatniego wieku, a tutaj zjawiają to ciągłe wrzenie, tryskanie strumienia mowy i tryskanie żywem życiem. Oto kilka przykładów (nie dających się oczywiście przełożyć na żaden język):

animast amica amanti (Bac. 194), specimen specitur, certamen certitur (Trac. 799, Cas. 576), collus collari caret (Capt. 357), facetis fabricis et doctis dolis (Mil. 147), tuo maerore macero macesco, consenesco et tabesco miser (Capt. 134), manibus meritis meritum mercedem dare (Cas. 1015), verum aliquid aliqua aliquo modo alicunde ab aliquo aliqua tibi spes est (Epid. 331), i najlepsze wreszcie:

o te, te, Turanne, tego, qui imperitas Pseudolo,
quaero quoi ter trina triplicia, tribus modis tria gaudia,
artibus tribus tris demeritas dem laetitias, de tribus
fraude partas -- (Pseud. 703, por. wyżej str. 200),
quanta pernis pertis remiet, quanta labes lardo
quanta summi absumedo, quanta callo calamitas
quanta lassis lassitudo -- ! (Capt. 903).

Allitteracye piastują wtóre, mają mianowicie zabarwienie komiczne, bo też jeśli w czem, to w tem zwłaszcza okazuje język Plauta największe wyrobienie, że staje się on u niego jemu jednemu, a znakomitemu i niewyczerpanemu źródłem komizmu, t.z. komizmu słów [2] (jólwc ἀπὸ τῆς λέξεως [Arystoteles, Poet. 3, Kwiat. Com. fr. I, 1. Zeno. 1899, str. 50-53; Bergson: Le rire, str. 105 (le comique de mots)], obejmującego bardzo nierzadko skalę najrozmaitszego rodzaju. Talentem jest Plautowi [illegible] n.p. umiejętne powtarzanie tego samego wyrazu: N. Linie (jedna ze scen komedyi) odmawiała się ojcu zaślubienia córki. Uradowany odchodzi już ze zdaniem jej kochankowi i w tym celu daje niewolnikowi zlecenia. Niewolnik rozumie

[2] J. Rozwadowski: n.p. zwrócił na to uwagę, że słowo „mille" występuje u Plauta wtedy (z jednym tylko wyjątkiem) w allitteracyi: Drobná pozorování k mínus Plautově, Český Museum Filologické IV (1898), str. 169.

[illegible] Plaute, Histoire de la littérature latine [illegible] publiée par Louis Pichard, Paris [1924], str. 144-149.

[1] F. Leo, Analecta Plautina, de hiatus vermeidung I, Göttingae 1896; II, 1898; III, 1906.

[illegible] że, [illegible] rozwagę je tu najwięcej uwagi. (mieć)

wziął mnóstwo [illegible] non potuit pauci plura placere pro(logi Men. 252),

ex malis multis malum quod minimum est id minimest malum (Stich 120), Quasi imperare nullissimo nihilo proxumust (Men. 404),

optumo optume optimam operam das (Amph. 278),

jest uradowany, bo za przysługę w tej sprawie ucieka go myślowek - i stąd wywiązuje się dialog o podwieczorku tempie, w którym słowa latają jakby piłki, tam i z powrotem rzucane, a wśród nich uderzają jedno, ciągle powtarzane słowo licet (dobrze) w coraz to paralelnych zestawieniach, a zawsze w zwyczajnych modulacjach i intonacjach:

Demones

Więc mu powiedz, jak-eś rozkazał moją córkę.

Trachalio

dobrze.

Demones

Powiedz, niech odstąpi wnijścia, niech tu przyjdzie.

Trachalio

dobrze

Demones

Powiedz, że ma mojej córki dawcę za złego.

Trachalio

dobrze

Demones

Śpiesz się.

Trachalio

dobrze.

Demones

Niech tu przyjdzie, niech (sprawić) uczyni!

Trachalio

dobrze.

Demones

Rozumiesz dobrze?

Trachalio

dobrze. Że - mam czego, a nie mamy?

Tego, coś mi sam rozkazał, wyzwolenia,

Demones

dobrze.

Trachalio

Lepszy Plesidippa, zięć by -- mnie wyzwolił.

Demones

dobrze.

Trachalio

Niech twa córka takie prawo stanowi. Tak mówią.

Demones

dobrze.

Trachalio

I niech mi da klepsydrę, w dniu wyzwolin.

Demones

dobrze

Trachalio

A niech wyjdzie to wszystko, że mi wolno.

Demones

dobrze.

Trachalio

Rozumiesz „dobrze"?

Trachalio

dobrze - Takie tak samo odpowiem.

(Plautus Nr. 1211 - 1222).

Później ten sam niewolnik, w rozmowie z młodzieńcem (w. 1265-) odpowiada na każde zapytanie jednem i tem samem słowem: censeo (tak sądzę), co w rezultacie powtarza 12 razy, a na końcu dodaje (2 razy) jasne czy non censeo -, tak nie sądzę.

W „Samicu Młodej" Lysidamus buduje cały swój plan dominacji na tem, że uzyska swobodny teren działania w domu sąsiada, którego (Alkemimusa) żonę swoją w opisanym czasie mijał właśnie do żony Lysidamusa, Kleustraty, niby na pomoc w przygotowaniu uczty weselnej Kassiny. Ale zasłona (Kleustrata i pomieszkiwa), dowiedziawszy się o wszystkich planach męża, w ostatniej chwili całą tę tak ważną wizytę sąsiadki chytrze unieszkodliwia - i po chwili obaj sąsiedzi, nic wiedząc, skąd to nagłe zaniemówienie, wpadają na siebie w najwyższej irytacji, jeden z wyrzutami, że drugi przyniesionej nie dotrzymał, a drugi z wyrzutami że z niego i jego żony zakpiono. W podniesionym i burzliwym dialogu, jakby rakiety, błyskają, ciągle powtarzane z jednej i drugiej strony słowa usprawiedliwienia i wyjaśnienia: „non - tak", z komiczną pasją podchwytywane przez jednego i drugiego:

Alkemimus

Zobaczę, czy jest z mymi przyszedł ten amant,
Co tak zakpił tu ze mnie i z żony, przerwana!
Leży oto on przed domem. - Do siebie sam mówi.

Lysidamus

A ja zwrócę do siebie. - Słuchajno, kobieto,
Com ci zrobił? Com prosił?

Alkemimus

Do mnie o cóż chodzi?

Lysidamus (ze zdziwieniem)

[illegible] mię [illegible] na [illegible] Twej [illegible]!
[illegible] o [illegible] wyść [illegible] Twej [illegible]!
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]!

Lysidamus

[illegible] mniemam się [illegible]! [illegible] [illegible],
że Twoja żona [illegible] [illegible]!

Lysidamus

Więc mówi, że [illegible] i [illegible] [illegible],
że jej z [illegible] nie puścisz.

Alkesimus

Toż sama mówiła
do mnie, że jej nie myśli trudnić do pomocy!

Lysidamus

Toż sama mnie wystała, żebym ją zaprosił!

Alkesimus

Toż mnie to wmówiło jedno!

Lysidamus

Toż mnie [illegible] gubisz!

Alkesimus

Toż dobrze, toż ja z nią jeszcze dłużej wstrzymuam;
Toż chciałbym teraz ciebie –

Lysidamus (chce przerwać)

Toż –

Alkesimus

– dobrze rozumiem!

Lysidamus

Toż [illegible] ja powinien! A wcale tych „tożów"
Sy mieć więcej nie będzie, widzi ja!

Alkesimus

Toż wreszcie
Niech ci wyjdą bokiem!!

(w. 591–609)

Obszerny wrzutek językowych efektów stanowią tutaj niewątpliwie zmiany przeprowadzone przez Plauta. Nowe wyrazy: makaroniczny sposób

A więc np. zamiast wprowadzenia – vindemia, obiecuje niewolnikowi „zbiór winogron" – „vitidemia" (Rud. 636), znanych złodziejaszków zakutych w kajdany, zwie się – jako że ciałem swym tę obrazę – „żelazotarczami": „ferriteri", lub „nogodźwiernikami": „crurifragidae" (Trin. 1021); Tak jak mnie komuś grozi sprzedaż [illegible] [illegible] [illegible]

„mucifrangibula", a gdy na nie grożą „zębotłamaniem": „dentifrangibula", to wtedy ów mistrz od wybijania zębów otrzymuje nazwę „zębotłamcy": „dentifrangibulus" (Bac. 596-605). Podobnych można całą masę innych komicznych neologizmów, nie dających się (prawie) przełożyć (wiernie) na język polski, n.p. wyrazy

Z równą śmiałością stępnijęje Plautus (których - zdawałoby się - wręcz - wrogie stopniowań nie można: tak jak i „trzy", patruus, może być „najstryjejszy": patruissumus (Poen. 1197)

A więc człowiek może być u Plauta nietylko sam w swojej osobie, ale nawet „najsamszy": „ipsissumus" (Trin. 988); ponieważ oko (oculus) jest człowiekowi drogie, przeto człowiek najdroższy zwie się u Plauta czasem: „homo oculissumus" (Cure. 121, 15); niewolnik, udający Punijczyka, powiada, że żaden Punijczyk nie jest więcej punickim od niego: „nullus one est hodie Poenus poenior" (Poen. 991); dwoi zalotnicy, za którymi najdalej się nie dogniona na serce kochanka, nazywają się na ustach roboratora „trzewiami najzalotniejszemi": „ostiim ocliissumum (Cure. 16); człowiek, którego wszystkie plany zawiodły jest nie tylko moralnie zabity, ale poprostu „najzabitszy", i to z pośród wszystkich żyjących: „occisissumus omnium qui vivunt" (Cas. 694); nieszczęśliwy dorian, którego wyrzucił za drzwi kochanka a potem własna żona, nazywa sam siebie nie wyrzuconym, ale poprostu „najwyrzuconszym ze wszystkich": „mine ego unus exclusissimus" (Men. 598).

(jw. „pessimissimus omnium qui terra" Mil. 722 a

(jw. „Jupiter aut subjugissimus (Epid. 232), tum ego adulto - oculo maxime (Tuc. 422), ut radicitus, verum etiam exoculitus (Most. 1112) extirpiatur. nullum unum vos adsperare pan portulo (Poen. 574) ; n. c.

(- w nawiązaniu do rzeczy przemawiających -)

Wielką się wygimalnego komizmu językowego (pochodzą) stanowią „imiona mówiące" osób, o których już była mowa wyżej (str. 239-240); tu wypadnie dodać jeszcze „mówiące" nazwy krajów i miejscowości, których użył Plaut zarówno w celach komicznych. Tak n.p. słyszymy o żołdlachim kraju: „Scythotrotonia" (III. 43), a tarentyńscy chuligani, którym zawsze jadowicie i prymitywnie myśli, znają nie tylko: Kraj Znajdowania" i „Kraj Pogwizdu": „Graecia" i „Sibiberia" (Cure. 444), ale także i „wojsko", tchnące z „Pichar, Chlebowa, Plackowa, Kwiatowa i Figajadów":

„multis et imultigenerum opus est tibi
mutitibus: primumdum opus est Pistorensibus;
eorum sunt aliquot genera Pistorensium:
opus' Panicis est, opus' Placentinis grugne;
opus' Surdetanis, opust Ficedulensibus --
(Capt. 159-163)

(miejsce kaźni występnych niewolników znajduje się rzekomo na „Hyspach Kijobijnych, Zaściechodrowiących": „ima Fustitudinas, Ferricrepinas in sulat" (Asin. 34), lub nazywa się „Kolonja Żarnowo": ad Molas colonias" (Rud. 1082),

Są (bez wątpienia wyraźne aluzje do faktycznych imion miast i ludów, takich jak Pistoria w Etrurji, Placentia w Galljі cisalp., swoi Turdetanów co Hiszpanji i t.p., (ale) zarówno jest ich znacznie, a raczej z pewnością z komicznie fantastycznej greckiej mitologji, zaczerpnął Plautus nazwy krajów: „Centauromachja", „Classia Unomammia" i „Counterbromnia" (Cure. 445-)

Specjalną (śmiałością) komizmu charakteryzuje Plautus w Tarentum imiony greckich (greckich zakonów) imion, złożonych z tamtejszych pierwiastków, jak n.p. „Argentumdonides" (Pers. 120). Pultiphagonides" (Poen. 57. p. wyżej str. „a zwłaszcza To najwspanialsze z nazwisk przysmaków kulinarnych: „Glaucionida-scilla, Pisidium-Tarentide". „Podgardlanka-ryba-ze-Szprotkowa-Szynkiewicz" Men. 210).

onych, niezwykle wymowne i długie imię wzruszającego „Persa":

- - - - - - - - - auscultа ergo, ut scias:
Vesuvlogrideus - Virginesvendonides -
Nugigeryllogrides - Argentumexterebronides -
Jedigurilogrides - Nugides - Palponides -
Quodsemelarripides - Nimgnaucrispides. eu tibi!"

- - - - - - - - - - - - - więc słuchaj, byś wiedział:
Ot, zuiś ij: Fatsromówie - Pannorpmedanides -
Banialukomówides - Groszowyciągides -
Liebiegodulienówides - Blagides - Okpides -
Carakomuperuides - Nigolymiś wyruides!

(Pers. 700 - przy wyjściu str. 108)

Czasem zaś twory Plautus (z greckich pierwiastków złożone i bardzo a nawet zanadto greckie imiona o wymownie komicznem zaniczeniu, jak np. „Thensaurochrysonicochrysides": „Skarbkrzątaczezłotowicz" (Capt. 285), lub świadomie zastuje z greckich nasuwek, etymologizując nity i udając, że nie rozumie sensu słów greckich, gdy tworzy łacińskie gry słowne z nich:

Faciet me [Crucis-lum] ex Chrysalo [crux - χρυσός]. Bac. 362); Nescio, quae te [scelerae, scelesa suscitant [scelus - σκέλος] (Mil. 330, przy. 494);

Ballionem es ballistabo lepide [βαλλίζω - ballista] (Rud. 585): Podobnie miasto greckie (nazywa się Epidamnus (ἐπὶ δάμνω), tak, zdaniem Plauta, dlatego, że „nemo ferme hic sine damno devertitur" (Men. 203-204); jak-kolwiek pierwiastek grecki nazwy miasta nie wspólnego z łacińskim damnum i Plautus o tem bardzo dobrze wie. — a greckiego obywatela: Archidemides zaś nazwy dla Planta tyle co archetypowy, wyjaśnia w sposób następujący:

adeon me furse fungum, ut illi crederem,
quom mi ipsum nomen esset Archidemides
clamaret demptum esse, si quid crederem?"
alei se mie gryb głupi, żem jemu zaufał,
Gdy już mi samo imię archidemidesa
Krzyczało, że mi zdejmie, gdyby mu coś powierzył! (Bac. 283-285).

Wreszcie tu przebija się to dworowanie sobie Rzymianina — przywykłego do imion skromnych i prostych, a nieraz nawet prochodzących od ulubionych ludzkich, jak: Nasica, Capito, Varro itp. — z długich zwykle, często bombastycznych i samochwalczych imion greckich, tak obficie używanych w arystokratycznej konwersacji. (lub Tapitecie Neptuna: „salsipotens" (Trin. 820) „słony władca" z greckiego ἁλικρατέω, czy ἁλικρατήρ)

To fabrykowanie z greckiego materyału jest nie tylko w takich przekładach greckich wyrazów, jak np. „Harpilaxicupidus" (Trin. 100), gdzie zresztą sobie Plautus poprostu z greckiego comporitum: δίκροκος κυδοίμου (z greckich i łacińskich (Mercis Hybridae)), takich jak: Lagynitriba (Rud. 138), Unguentiriba (Poen. Vers. 279), Terentribax (Most 356) — wymyślone sobie nazwania niewolnikiń, zbyt często stykających się z batami i kijami i kijankami — gdzie do pani-dwóch-stóp flagrum, clavus, ferrum dorzucona zabawnie

1) S. Witkowski, de vocibus hybridis apud antiquos poetas Romanos. Rozpr. Akad. Umiej. Wydz. filol. Seria II, tom V, Kraków 1893, str. 202-232; (Collin J.), l.c. str. 145.

2) Prof. L. Stembach zwrócił mi uwagę na takie słowa, jak arystofanejowskie κροκοδαιλίζειν, σταφυλίζειν, μελιτταίζειν (Acharn. w. 595-597), φιλοσοφοσοφίζειν Gregorza z Nazjanzu (Antol. Palat. VIII, 169) i i., zaznaczając wobec tego, że Plautus mógł na terenie greckiej „komedji nowej" znaleźć impuls do tworzenia analogicznie komicznych imion własnych.

3) J. Marouzeau (l.c. str. 179) przytacza Cunjusza Ann. 105: Bellii de eis sunt magis quam sapienti potentes; por. S. Fränkel, l.c. str. 207-209.

z greckiego: τρέλλω. na wzór wyrazu τευδοτρέλλης. Ten sam styl i homiczny
(tabele) (wyrazy t.: (tabele jak)
cel mają tworzenia: contechnor (con + τέχνη, Pseud. 1096), mastilogista (insania + λόγος, Pseud. 255), mastticinor (μάστιξ + cano, Capt. 896)[1], tudzież pochodne przymiotniki, nikły łacińskie, ale z greckiemi końcówkami na -ικος:
cenaticus (Capt. 496), odiosticus, incommodesticus (Capt. 85-87)[2]. Analogicznie zwie Plautus czasem najczystsze łacińskie słowa przejmuje - t. z. nadaje, że przejmuje - jakby zrobione czysto z greckich przekształca dis- każe rozumieć jako greckie δίς: dwa razy + m.p. (dwojaki: dwojenci: dwojenie: dwoisty? dwuprotest? (Most. 375), a narzynając niedołężnego dowcipnego - małżonka, któremu nie udała się mitosna awantura: „dismaritus" (Cas. 974) przywiała najczerwieńszy rozumieć to rozumieć jako: podwójny małżonek" (δίς - maritus), jeśli niema to tabele oznaczać (jeśli) pewnego związku z greckiem δυσ-, coby przypominało „niefortunnego małżonka" (δυσ- maritus).

[1] Plauti Captivi w. 85-87.
[2] J. Brzuszkowski, Rozwój wyrazów, Lwów. Sprawozdania 13 (1891), str. 324-325.

Innym razem, korzystając z tego, że imię greckiej bogini, Kora, brzmi tak samo jak nazwisko jednego miasteczka latyńskiego (Cora), każe parazytowi przysięgać się po grecku: νὴ τὴν Κόρην, (tak, jak przysięga wyżej: νὴ τὸν Ἀπόλλω, ale) dla tego dotrzymują się razem dalsze rozkoszą między bardzo greckie i między na (jakichś tajemniczych) greckich bogów, a wreszcie - na imię, prowincjonalne i chętnie wykpiwane, miejscowy latyńskie: νὴ τὴν Πραινέστην (Praeneste), νὴ τὴν Σιγνίαν (Signia), νὴ τὴν Θορκορκῶνα (Frusino), νὴ τὸν Ἀλλήτιον (Metrium - Capt. 880+).

Najjaskrawszym jednak dowodem świadomego używania przez Plauta języka greckiego do wywoływania efektów humorystycznych jest zastosowanie, a dosyć często wtrącanie w łacińską mowę greckich wyrazów, co stwarza pozory F. Zwertawera w niewolnikach
najdawniejszą nie znane przykłady t. z. makaronizmu, jako to:

Au amas? νὴ Δία (Bacch. 1162); ecquam scis fidicinam tibicinam meum amare? νὴ Δία. Liberare quam nescit? καὶ τοῦτο νὴ Δία. (Pseud. 482-); etiamne amas? eminvero πράγματα μοι παρέχεις. Dabo tibi μέγα κακόν, ut ego opinor, nisi resistis (Cas. 727 - por. Menandra Perik. w. 208, K²: μέγα τί σοι κακὸν δώσω); tibicinam literavit. Philolachesne ergo? Sta - Quanti? Triginta talenti? Μὰ τὸν Ἀπόλλω sed minis (Most. 971-), olivi δύναμιν domi habent maximam (Pseud. 210-); fuge! ἰαμβεῖον τοῦτο ποιῶ (Pseud. 712); τρόχοι ornamenta? (Pers. 159); domi quidquid habet civitas ἔγω (Truc. 588); argentum ὀξεῖαν (Truc. 419) i w. i.

[1] Zwirko Cocchia, Saggi filologici, F. Ma... manticinor, sg. dlaczego, że stamtąd wzięte z mantica, wróżbiarstwo, z allwyją na wróżbiarza, wróżkę) mastilogista (sakwa, worek) mastigia (sakwa, worek) i z wtrąceniem ma- pochodzi się."

Objaw ten, stojący niewątpliwie w związku z językiem vulgarnym, jak na to wskazuje (znacznie później) Petronjusz: „Trimalchionis τὸ πάρτα est", „qui te primus δεῦρο δὶς fecit" (Sat. 37, 58), spotykamy zresztą (tak w n.p. u Cicerona, który w listach swoich pisanych „mera codicilli", nie tylko czysto potoczną (zwroty słowa), zwłaszcza gdy przy całkiem swobodnie i jest w dobrym humorze, ale także czasem żartuje sobie w zupełnie podobny sposób, jak Plautus, n.p. z. gdzie „ut opinor, ἡδυοσμύτερον et istos consulatus non flocci facteon" (ad Att. I. 16. 12) - oraz u mistrza listów ciceronskich i komedyj plautyńskich Terencjusza, u którego spotykamy zwroty takie jak: „merito unum meum σκοτόν mihi caustici" (p. 34 N.), „in hac εἰκότε, quam depinxi" (p. 47 N.), „per inscitiam an per τολυτείαν?" (p. 53 N.), „radicitus, immo vero Plautinotatio verbo exradicitus" (p. 156 N.).

Wyróżniony na jej najwyższej wierze makaronizmy - na drugiego pod makaronizmami Odprawienia (Tito Odasi, Pedro Folengo, Merlino Cocai), od których zwykło się te nazwisko wywodzić - najdużymi na skalę klasycznej starożytności u Aristofanesa, w jego hymnie do Pauliusa:

Ἑλλαδικὴν μέτροχον Μοίσης Latiaegue Camenae
Ἄγιον Ἀπόλλωνος sermone adludo benigni --- (w. 1-2)
Ἐλθατέμοι τολυτροπαὶ ἐπὶ σεμνοδέα μολοῦσι
Fautibus ὑμετέραις στέφανον praeferte triumphum
Ὑμᾶς γὰρ καλέω salvoscripto mugo κοντῆς, --- (w. 15-17)
Hic est et frustus Δημήτερος ἀγλαὸ κάρπον
Ἔνθα σύες θαλεροὶ πολυχανδέα poscula ἔρδα
Κιχνᾶν εἴ κε θέλοις, νέκτας vinum boreo -- (w. 40-42)
(Ἀπόλλωνος Παύλου, Hymnes 19 (1884), str. 461-463)

niemiłościwie zakochany panicz, który nie ma ani grosza na wykupno kochanki narzeka na swój los przed kpiącym z niego mocno niewolnikiem."

Kalidorus

Więc nie mi nie pomozien?

Pseudolus

A cóż ci mam zrobić?

Kalidorus

Biada!

Pseudolus

Biada? No, tego mozien mé onesdrai,
Dostanien, wiele rechesz.

Kalidorus

Jakim nieszczęśliwy!
Nigdzie znaleźć pieniędzy, ni pożyczyć.

Pseudolus

Biada!

Kalidorus

W domu nie mam szeląga, ni jednego.

Pseudolus

Biada!

---

1) K. Estreicher, Teatra w Polsce, Kraków 1873, str. 148-149.
2) P. Chmielowski, Nasza literatura dramatyczna, Petersburg I-II 1892.

Zastobliwy ten efekt językowy w tej i innej farsie, wystąpi często później w całej europejskiej literaturze komicznej i wystarczy zacytować przykłady choćby z jednej sceny. Oto wzór makaronizmu polsko-łacińskiego z „Drugiej rozmowy Gregoryasa z Bartosem" z r. 1629:

Jannas

Salvete Gregorie progrid do nas venis?

Gregoryas

Pro vinis cum flasis Domine juvenis.
Quo modo valet? A gdzieś nunc mieszkacie?

Jannas

Już za brisą ni Kaźmierz u Fary na stacie.

Gregoryas

Aut jam non es modernus in Rudawa klecha?

Jannas

Dawnoś adhuc a festo świętego Wojciecha
Muricidem chcę invitus scholam relinquere
Bom już nie miał pueris grid ultra legere ---
Jedno dolent rękawy, wilkiem orać trudno,
Wolę mieszkać na szkole, grammis chodzę brudno
Et hoc me putissimum przygnało na Kraków,
Bym gradum lectionem pochwycił od żaków.[1]

Jako znakomity przykład zwód makaronizmu polsko-francuskiego stroją moje wyjęte

ze wzmowy Starościny ze Starostą w „Powrocie Posła" Niemcewicza:

Starościna. Votre argent Szarmanckiego zapewne nie zrazia:
Au dessus des trésors, nad drogie Kamienie
Woli regard Teresy, albo jej westchnienie.

Starosta. I jakoż to, o posag pytkowyć się nie bezpiecznie?

Starościna. Jamais! on sobie w małej Kabance osiędzie,
Na zielonym rywarzu jasnego strumyka,
Słuchać będzie z Teresą słodkiego szmeru.
A gdzie bon les richesses? W cichej solitudzie
Żyć będą, nie zważając, co powiedzą ludzie,
Des fruits, du lait, to ich będzie pożywienie
Łzy radosne napojem, pokarmem westchnienie. (II. 9)[2]

Oprócz tych wymienionych przykładów komicznego stylu czysto językowego, nie brak w Plautusie objawów jeszcze bardziej skomplikowanych komicznego stylu rzeczowego, opartego głównie na pewnej poincie myślowej, czyli dowcipów i żartów.

mieszanego barwnie pytkowego,

Należą tu zatem przedewszystkiem gry słów (Kalembury), w których Plautus, tak jak i cała nowa Italja, szczególnie się kocha: Więc n.p. w „Pseudolusie" niezmiernie zakochany panicz, który nie ma ani grosza na wykupno kochanki narzeka na swój los przed kpiącym z niego mocno niewolnikiem:

Kalidorus

Więc nic mi nie pomożesz?

Pseudolus

A cóż ci mam zrobić?

Kalidorus

Biada!

Pseudolus

Biada? No, tego możesz nie oczekiwać,
Dostaniesz, wiele rzeczy.

Kalidorus

Jakim nieszczęśliwy!
Nigdzie znaleźć pieniędzy, ni pożyczyć.

Pseudolus

Biada!

Kalidorus

W domu nie mam żelaza, ni jednego.

Pseudolus

Biada!

1) K. Estreicher, Teatra w Polsce, Kraków 1913, str. 148-149.
2) P. Chmielowski, Nasza literatura humanistyczna, Petersburg I-II 1898, I, str. 173.

Hebidamus

Jutio en tę dziewczynę stąd zabiene -

Pseudolus

biada!

Trabidamus

więc to tak mi pomagan?

Pseudolus

Daj's, co dać mogę:
Znak tych „biadów" mam zawsze pełno w naszym domu!
(w. 727-8)

Tenże Pseudolus omawia z Charinusem kwalifikację prawniczą pewnego niewolnika, którego ma awansować na pomocnika w swych matactwach:

„eqvid is homo habet aceti in pectore? - atque aciosus mihi!"
(czy ma w sobie octu? - jeszcze jak ostrego!)
(w. 739)

„scitne in re advorsa vorsari? - Turbo non aeque citus!"
(umie w biedzie się połapać? - Bąk nie jest tak wartki!)

„eqvid argutust? - Malorum faciamum saepissume!"
(jest pomysłowy? - Jest podstępny, często, o gałgaństwa)
(w. 745+a)

„eqvid is homo scitust? - Plebiscitum non est scitius!
(jest poradny? - Radca ludu nie jest tak poradny!)
(w. 748).

A Pwłoj plautyńskie opowiada:

„Pomnoż mam tu Planta - jszyjkiem, nie ręką..
(Men. 3)

lub:

„Tu mienka stary z żoną; ma on takie syna,
Ten, mienka zarem z ojcem, w tym tu sto domu;
Ma on sługę pewnego, co leży w chorobie -
To jest nasz w swem łóżku, aby nie skłamał..
(Cas. 36-7)

to probuje plautyńskie najczęściej w takie żarty obsztyg.

Bardzo ch tnie wprowadza Plautus udane niepowodzenia np.:

Plautjo

„ - - - - - - - - - Ojcu twój -

Charinus (przerywa mu)

Co ojcu?

Plautjo

twój dziadek -

Charinus (znów przerywa)

Cóż ja?

Plautjo

- ujrzał!

Charinus

Cyprat? Ja nienawistny!

Powiedz, co cię teraz pytam -

Akantjo (pomyłka)

Crem ni' nie pytam?

Charinus

Jak mógł cyprat?

Akantjo

Jak? - Czarami!

Charinus

Jakto?

Akantjo

Otrzaseni!

Charinus

Idź do kata, zarty stroisz z mej sprawy zjawiony!

Akantjo

Gdzie, do licha, żarty stroję? Mówię to, co pytan!

(Merc. 180-)

Podobnie: „Nihil sentio. - Non enim es in sententia, quo non sentis" (Capt. 859-);
At vide sis, cum illac mungram linam caput. - Curram igitur aliquo
ad piscinam aut ad lacum, linum petam --- ut illi et tibi linea ca
piat (Poen. 292-) (przynęcę) (mówiący) przynęcia się do jednego wyrazu, jak np.

„ ne tu istic hodie malo tuo comparitis mendacia
advenisti, audacia columen, consentis dolio!
- Immo egnidem tunicis consentio hunc venio non dolis.
- At mentiris etiam: certo pectitus, non tunicis venis!

(Mówię ci, żeś dziś tu przyszedł na swoje nieszczęście!
Podstępem wpadł pijany, bezczelny stek kłamstwa!
- Ja pijany podstępem? Chyba że natknąwszy -
Tu przychodzę - Leń znów kłamiesz! Wnadto nie natknąwszy
Tu przychodzę, leń nogami!)

(Ampl. 366-).

Dalej należą tu ciężkie odpowiedzi i nielicznego wobec innych rzędu pochodzenia (tom mostu) n.p.:

Pieny portanicę chwali się, że dobrze, choć zdaleka przyszedł. Na to
ktoś z otoczenia zauważa, obserwując go: „O tak, widać, mocne ma no-
gi; mogłyby -- dźwigać ciężkie kajdany!" (Pseud. 1175); — Któś się boi
niewolnik ze znienawidzonym stręczycielem i życzy mu przedwczesnej śmierci,
na co ten odpowiada: „Moja śmierć nie leży w twym interesie, bo po mej
śmierci nie będzie tu nad ciebie większego łotra" (Ps. 338-); — Jeden niewol-
nik zarzuca drugiemu złodziejstwo, na co otrzymuje odpowiedź: „O, ja

Synadelfo. - At ego tum tibi advenisse filium negotium (Capt. 898).

1) Plautus wymyśla. Tu, zdaje się, (zwrot stały. Rzymski: wyjmą Autobusikowa!

Cum illoc alli mea voluntate mungram ...

tak nie kradną.. Bo -- grabią otwarcie!" (Epid. 12), - Zakochany młodzieniec nie ma pieniędzy na wykupno dziewczyny z rąk stręczyciela; gdy ten radzi mu, by „żądał" pieniędzy ojca, młodzieniec wymawia się: „nie pozwala mi uczciwość". Na to stręczyciel: „Słyszałem nie żądaj sobie „uczciwość" zamiast dziewczyny!" (Pseud. 290-), - stręczyciel, który przegrał tę sprawę bezmaciejętnie, opowiada: „Nikt nie zamówił się, kto się zwróci do swych przyjaciół. (Tak też zrobiłem:) wszyscy moi przyjaciele dają mi jednomyślnie rady, bym -- się powiesił" (Poen. 1338-); Rad też rozpaczającemu niewolnikowi wtrąca się obcy: „Przepadłem, dałbóg. Już po mnie, jeśli - się nie powieszę!" (Rud. 1415). Niż nie zupełnie - occidit!

Jeszcze, mimo za często powtarzanych tłumaczeniach, nieudolnie komentuje, że „pan przewinił mierzka na jego głowie" (Poen. 413-);

Tu należy też czysto plautyńskie sposób jakiegoś skracania gwałtownych porównań przez komiczną identyfikację, a to w ten sposób, że n.p. zamiast powiedzieć o sprytnym człowieku, że złapany na gorącym uczynku, zdoła wykręcić się jak schwytany węgorz, mówi się krótko: „węgorz z niego: wyślizgnie się": anguillast: elabitur" (Pseud. 747); podobnie: „mucha jest mój ojciec: nie przed nim ukryć nie można: „muscast meus pater: nil potest clam illum fieri" (Merc. 361); „anguilla hic es nos erimus: iam ex nos uncus habemus" (Bacch. 1148) i t.p. [1]) (Frankel 1922).

Plautyńskie „horror sublimitatis" (p. wyżej str.) i chętne połączone ze stylu tragicznego skłania go do tworzenia komicznie patetycznych apostrof, zwracanych zwłaszcza do niewolników, takich jak n.p. „virgarum lascivia" (różgowa chłoszcz - Asin. 298), „verbera statua" (posąg chłosty - Pseud. 911), „tabulam negotiae" (ostoja niegodziwości - Cas 161), „stimulorum seges" (posiew kijów - Aul. 45), „ulmorum scherma" (Amph. 1029) „flagitii flagrantia" (Rud. 733), „catenarum colonus", „gymnasium flagri", „custos carceris" (Asin. 297-), „verberum caput" (Pers. 184), „pistrinorum civitas" (Pers. 420), „scherma tis tabulam" (Cas. 159) i t. d.

[1]) Frankel, Im. prof., str. 38-.

Nie brak też wreszcie u Plauta dowcipu, polegającego na wyrazistej (samoironii), a pogardzie, n.p.: Za chwilę ma być grana komedia plautyńska. Wychodzi Syrus, przez Plauta wystany z „ostrego" publicznością:

Ślepiej bezbrzeż wstać z miejsca, nogi wyprostować:
Plautyńska, długa sztuka na scenę wychodzi --"
(Pseud. v. 1-2).

albo: Gra się jedną z najlepszych sztuk plautyńskich; w główną rolę najlepszy plautyński aktor Pelio: w zwykłej scenie, gdy mowa o sztukach, aktorach, temuż Pelionowi każe Plautus mówić:

„Nie sprawa, ale aktor gnębi serce moje;
Bo nawet Epidikus, sztuka, którą lubię
Tak, jak siebie samego, wcale mnie nie cieszy,
Jeśli zagra ją Pelio!" (Bacch. 213- ; p. wyżej str. 78)

Plautyński dowcip jest niewyczerpany, to istotna „abundantia salis",

pomimo iż Plautus czasem swych raz udanych pomysłów (nadużywa; płynie to stąd, że Plautus kocha się prostodusznie (i naiwnie) w swych koncepcjach i lubi się nimi bawić – ale jego pod twórczy to tym kierunku jest nie tylko niepozytywny, ale i niekiedy szkodliwy: Przecież Plautus nieraz daje się unosić do tego stopnia pożądowi swych żartów, że (tworzy) miejscami całe sceny, polegające tylko na wymyślaniu dowcipnych (a) porzekadeł, i jakby w oszołomieniu (jedynie) nim z niczem zapomina wątku o całej akcji, o całej mimo wszystko, pewny że jego publiczność tego nie zauważy za złe nie weźmie.

Koncepty plautyńskie są często bardzo prymitywne – bo też inaczej w niecnotliwym teatrze być nie mogło, – ale mdłe i nieudałe nie są prawie nigdy. Są sceryste i jędrne; bywają też rubaszne, ale nie zawadzają o nieprzyzwoitość (i z nacisnieniem podnieść należy, że obscenicznych żartów i zwrotów) używanych się u Plauta bardzo niewiele, (jeśli nie) to przypomnieć trzeba, że trafiają się (z rzadka) nie tylko u eleganckiego Menandra (Peristh. v. 18, Koerte, 565 Pearson), ale nawet u Sofoklesa (fr. 140 Nauck), by już nie mówić o cudownym Arystofanesie, u którego obok βίπτειν ταῖς πόρναις i χέζειν stanowią bodaj że najczęstsze źródło konceptów. Dziwnie to może wygląda, ale faktem jest, że pod tym względem Plautus prymitywniejszy i mytworzeniejszy jest od Greków.

Dowcipy, żarty i wszelkie wogóle efekty językowe wystąpują u Plauta ogromnie najczęściej w osób par excellence dowcipnych i wygadanych, takich, jak (niedołężnych) niewolników, potem także kucharzy i parazytów, a najlepszą chwilę do robienia dowcipów dają Plautowi te niemiłosierne asy te u niego spięcia i przekomarzania się, nie zawsze ze względu na bieg akcji konieczne. Te „utarczki i harce słowne" – jak Plautus je nazywa (velitatio i Rud. 525, verbi velitatio – Trin. 307) – stanowiące (o ile wystąpowały), w greckich oryginałach pościgowej komedyi attyckiej (Σκοποῦσι), ale polegające (tam) (przedewszystkiem na zręcznych koncepcjach) retorycznych, u rzymskiego poety bardzo często przerabiają się w całe koncerty słowne, gdzie jedna i druga strona sypie się do utraty oddechu całemi batalionami przekleństw i obelg, śmiałych o niewyczerpanej i w tym zakresie żywiołowości i pomysłowości samego Plauta: elegancki Terencyusz bowiem, wierny naśladowca wzorów greckich, obelg i przekleństw w swoich sztukach tak rzadko używa, że i w tem zapewne oddał styl i właściwość greckiej „komedyi nowej, stanowiącej konsekwentnie od wcześniejszej wulgarności. To (zaś) Plautyńskie zamiłowanie do kłótni i wyzwisk jest zresztą zdrowie italską, do dziś mającą, właściwością, „Italum acetum", jak mówi Horacy – bo jeśli Cicero w listach swych i inwektywach tak bardzo, takiemi właśnie zwrotami, Plauta przypomina, jak to wykazał S. Hammer 2) (1905), to przyszło to nie tyle chyba z lektury Plauta (którego Cicero zna dobrze), co ze wspólnego dla obu źródła: z łacińskiego języka potocznego, czy wulgarnego, owego prymitywnego „plebeius sermo", którym Cicero (z oczywistą przesadą) język swych listów nazywał (ad Fam. IX. 21. 1.).

Plautus, uważany u p. prez archaistów rzymskich za niedoścignionego mistrza języka łacińskiego (Gell. III. 3. 1.), jest w języku swym niezwykle

---

1) Die Komödien des Plautus, übersetzt von Ludwik Gurlitt, (Berlin I–IV) 1920, I, p. zwłaszcza str. 16–60.

2) Cantum meliae, quae in Ciceronis invectivis et epistulis occurrunt, quatenus Plautinum pedolecant sermonem, Cracoviae 1905.

F (w najnowszej i innych wariantach) „invectivae" dominacyjnie, ale jest to pewnego rodzaju odkrycie, jeśli n.p. u Gurlitta dominuje się w każdym miejscu zwrot plautyńskie dominacyjnie odkrycie.

F czasem wyrażenia zbyt obsceniczne,

oryginalnym | średniowiecznym wiersz-
sunku do wzorów greckich. (Niezależnie ale) względu na to, z jakiego autora czerpie, mimo Plautus zawsze przy przekładzie greckiej sztuki językowi i stylowi nadaje swoje indywidualne piętno, wykazując niepospolitą, italsko-rzymską siłę i świeżość figur retorycznych, polegających na (drastycznych) zmianach, efektach dźwiękowych (i grach słów), (figurach myśli), a więc to (barwy językowe) (właśnie) (chętniej) (i najczęściej) (rozmaite.) (i najczęściej) torował sobie drogę do sięgania do (wzorów) Menandra, decor", jak mówi Kwintylian (IO. I. 69-72), miał bezsprzecznie tendencję do jak największej poprawności i wygładzenia, to język komedyj Plauta jest wprawdzie językiem ówczesnych sfer wykształconych Rzymu, najmało miejskich obywateli i senatorów, (Klotz 1890, Leo 1913), zarazem (zarówno) (dykcji) bez indywidualizowania (stylu) stosownie do (osób dawnych), (ale z zawrotną) (u.p. miejscami kóz, [illegible]) za pomocą wiele wyrazów, zwrotów, zwrotów później, za wulgarne i na średniowieczu ogólny typ języka mieszczańskiego, codziennego, (Lindsay 1903) ten mu-
siał być tym niewątpliwie, (intensywnego) „jargon du jour".

Natomiast, gdy język komedyj greckich charakteryzował – i to nie tylko w tych najtypowszechniejszych egzemplarzach – wszystkie cechy języka (mówionego) rzeczywistego (prawie) w swym aktywnym polocie i w każdym razie jak dalej nie rozwijającego się, to Plautus mówi językiem jędrnie wypełnionym, żywym, (figur, ugięć) gorącym, kipiącym miejscami od najswobodniejszej werwy i najwyższej siły twórczej, o jakiej epoka Menandra już nie mogła przyjść.

A wreszcie całe w użyciu języka. Celem autorów greckiej „komedyj nowej" było dać w swym języku, obok wyrobionej czystości samej mowy, najlepszy wyraz wszystkim najsubtelniejszym myślom i tajemnicom duszy, jemu czułe językowe efekty humorystyczne i wcale dowcipy były tylko (rzeczą przygodną), albo ciągnącym się jeszcze bezwładnie (z) (przeżytkiem) komedyj starej." U Plauta język jest nie tylko (zdumiewającym) (precyzyjnym) (narzędziem) wyrażania myśli danych osób, (ale) (stale się) sam dla siebie, samoistnym czynnikiem rozweselającym i bawiącym, (wprowadzającym) tak niepospolity komizm słów, to ciągłe niemal drzenie mowy i niebywałe (z) (wielką) (siłą) (z) (przesadzeniem) (z) (wielkim) (z) (przesadzeniem) (z) (wielkim) (z) (przesadzeniem) (z) (wielkim

czności komedyj plautyńskich (Gell. N. A. III. 3. 3.).

Tu też, w tym swoistym dowcipie, jest oryginalność Plauta wobec wzorów greckich szczególnie widna, a potwierdza to nietylko wielki zwolennik Plauta, Apollinaris Sidonius, gdy plautyńskiemu dowcipowi przypisuje wyższość nad greckim: „Gracos, Plaute, sales lepore trauis" (Carm. 23. 149. p. 341), ale i najmniejszy jego przeciwnik, Horacy, gdy swemu, czysto greckiemu, oburzeniu na cuturjastów humoru plautyńskiego (Ars poet. 270 –) daje najlepszy dowód, że te „Plautini sales" nie są bynajmniej greckie --- A wreszcie świadczy o tem u Plauta także ów specjalnie przyniski ton powszechności i prostoty (vernacula Romana), o którym była mowa wyżej. (stawiany u p. przez Makrobjusza (Sat. II. 1. 10) „na równi z Plautem pod względem wdzięku żartów" (iocorum venustas),

Jeśli Cicero obdarza dowcip plautyński wielkiemi pochwałami elegancji i wytworności: elegans, urbanum, ingeniosum facetum, i zestawia go ze stylem „starej komedji" attyckiej: „Plautus uester et Atticorum antigua comoedia" (de off. I. 29. 104), to zgoda ta, jak to podkreślił Hammer † 1905 †, dotyczy tylko o pokrycie w tem dziele sceny życia plautyńskiej czasem jaskrawości żartów i obelg, zwłaszcza w inwektywach – ale stwierdzić należy, że ten żywiołowy, wiecznie młody (rozmach) Plautyńskiego dowcipu tylko z temperamentem starej komedji" attyckiej porównany być może – oczywiście bez jakiegokolwiek z nią związku.

(o ile chodzi o elegancję tak Plauta jak i starej komedji attyckiej)

(pomimo to, że przy tym Plautus na ogół wyraźnie, na czysto wzgórski sposób, z akcentem.)

Ta sama wielka sprawność co do języka i stylu, przebija się u Plauta w jego kompozycji metrycznej. Są to oczywiście wszystko miary wierszowe greckie, (w znacznej mierze) przejęte przez pośrednictwo Plauta do nowej czynności w poezji dramatycznej dostosowane (dotyczy to zwłaszcza senarów jambicznych i septenarów trocheicznych), ale Plautus obchodzi się na tem polu ze bardzo poważnym zakresie uderzającą jego wrodzoną swobodę, nawet w najtrudniejszych gatunkach, v. 6.

Szczególną tu jest rzeczą, że komedje plautyńskie – poza partjami recytowanemi, tak zwanemi „Deverbia" (według Donata, Donatusa, obrastającego jednej kategorji (plautyńskich) bohaterów), które są tylko sceny w senarach jambicznych – składają się z wielkiej ilości (kasujących) liryczno-melodramatycznych śpiewanych (melodramatycznie) partji, w których akompaniamencie muzyka, która wraz z tekstem (względnie wygłaszanym) obejmujących zasadniczo całe sceny (nie wymyślonych i nowych miarach, jest to monodycznie, jest to śpiewane przez kilku aktorów naprzemian (duety, tercety i td.). I tutaj właśnie zamacyta się najwybitniej to stawiona u Plauta zamaistość miar, obejmująca, obok szczególnie przez Plauta lubianych anapestów, takie miary glykonejskie, dochmiczne, choriambiczne, jońskie, daktyliczne, ithyfallicne, a nawet takie metra, które wogóle (w tej formie) w greckim dramacie nie spotykamy, jako to stychicznie używane „versus Reiziani", (przedewszystkiem) kretyckie i bakchiczne tetrametry. To ostatnie metrum zastrzegł sobie nawet zdaniem Lindsaya (1900) [illegible] jego nazwę „versus Plautinus".

(zarem str. 60)

(jak to wyżej zaznaczono)

(co do tych septenarów i oktonarów jambicznych i trocheicznych, dalej obok)

I wogóle, o ile chodzi o tę wielką polymetrję, t.j. o takie partje liryczne, śpiewane, to Plautus obchodzi się właściwie nierzadko zupełnie jego greckim pierwowzorom. Objętość miar wierszowych starej komedji attyckiej zawsze coraz więcej w miarę dalszego rozwoju komedji – jej ostatnie komedje Arystofanesa obchodzą się tu znacznie zuboższenie na nieco zwykłych miarach, tylko nieliczonych – a w dziele następczym, czyli w t. zw. komedji średniej, tylko tu i owdzie

(u Greków, t.j. głównie jambicznych i trocheicznych)

1) M. pod. str. 6.

2) The „Captivi" of Plautus, London 1900, str. 82.

3) Podobnie jak w późniejszej tragedji: P. C. Rabbeck, die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875, str. 7.

znajdujemy ślady miar tradycyjnych, zwłaszcza lirycznych, n.p. obok daktylów u Antifanesa (fg. 174, K. II 82; fg. 194, K. II, 92-93), takie anapesty u Axionikosa (fg. 4. K. II. 413) i Mnesimacha (fg. 4. K. II. 437-438), „metrum Euripideum" u Alexisa (fg. 237, K. II. 383), glykoneje u Anaxilasa (fg. 13. K. II. 267) i t.p.

W „komedji nowej" prez metrum- polymetrja prawie że zupełnie zanika, gdyż ślady jej w naszych zabytkach są bardzo nieznaczne: znajdujemy wiec tutaj daktyle u Difilosa (fg. 126, K. II. 577), „metrum Euripideum" u Menandra i Difilosa (p. Mar. Victor. p. 104. 4. K.) metrum Difilium", tak nazwane od częstego użycia prez Difilosa, a wreszcie anapesty u Menandra w pewnej „wstawce" lirycznej, czyli ściśle biorąc ~~tak nazwanej prez scholjastę Hefestjona, p. 1. p. 126 Gaisf.~~ z „Lenkadji" ~~Menandra~~, rozpoczynającej się od śmierci Safony, jak na to wskazuje zachowany fragment (p. 312, K. III. 89) – ale poza tem to „komedji nowej" panuje wyłącznie trymetr jambiczny i tetrametr trochaiczny, jako miary mówione, nie śpiewane; co do Menandra specjalnie potwierdza to Hefestjon: „– ὧδε δὲ Μενάνδρου κεῖσθαι· πῆ μὲν γὰρ τετράμετρα ἐν τῷ αὐτῷ ποιήματι, πῆ δὲ τρίμετρα εὑρίσκεται" (p. 64. 12 (Consbr.)), a (zwłaszcza najnowsze) odkrycia wielkich fragmentów, okazujących tylko wspomniane wyżej metra jambiczne i trochaiczne.

Orle chwilowo sam dobór (miar wierszowych, to, abstrahując od sposobu ich reprodukcji na scenie, greckie sztuki „komedji nowej" musiały (mniej więcej tak wyglądać, jak n.p. plautyńskie „Żołnierz Samochwał" (jedna z najdawniejszych sztuk Plauta), gdzie para jedna tylko partję w anapestach (p. wyżej str.) są tylko jambiczne i trochaiczne metra, lub jak sztuki Terencjusza, u którego lirycznych miar wierszowych (w greckiem pojęciu) zresztą wiele niema, chociaż tabl n.p. Marius Victorinus ma pewne (nie dość jasne) zastrzeżenia co do wierności Terencjusza pod tym względem wobec greckich oryginałów (p. 78, 20 K.).

Analiza plautyńskich partyj śpiewanych wykazuje, że nie są one żadnemi wstawkami czy dodatkami extra fabulam", ale że stanowią one integralną część akcji i fabuły dramatycznej[1]; są to przeważnie dialogiczne, (Fränkel 1912) lub czasami monologiczne partje oryginałów, przerobione prez Plauta na śpiewy przy muzyce, czyli na t. z. Cantica. Wobec braku odpowiednich oryginałów greckich, wyraźny przykład takiej przeróbki u Plauta obserwować możemy tylko na jednym dłuższym fragmencie z wierszowanej sztuki Menandra, stanowiącym początki trymetrów jambicznych (Sod. 558, K. III. 170) jakiejś partji mówionej:

. . . . . Διονυσίων μὲν ἦν
πομπή . . . . . .
ὁ δέ μ' ἠκολούθησεν μέχρι τοῦ πρὸς τὴν θύραν.
ἔπειτα φοιτῶν καὶ κολακεύων ἐμέ τε καὶ
τὴν μητέρ' ἔγνω μ' –

(o u Plauta (Cist. 89-) wystąpuje w formie septenarjów trochaicznych, a więc jako część Cantica.

" . . . . . per Dionysia

[1] Fränkel, w. pod. str. 334.

mater pompam me spectatum duxit. dum pedeo domum conspicillo. consecutus clamulum me usque ad fores. inde in amicitiam insinuavit cum matre et mecum simul blanditiis, muneribus, donis".

Pierwszy jednak ustęp z sztuki „Plocium" Cecyliusza (bardzo zalesionego od Plauta), zachowany przez Gelliusza (N. A. II. 23) wraz z ostrożną partyą greckiego oryginału Menandra (Caec. frg. v. 142–157 Ribb.², Men. frg. 402, K. III. 115) pozwala nam poznać lepiej sposób tych przeróbek. Widzimy tam mianowicie, że na miejsce 16 tu metrów jambicznych Menandra stanowiących najwidoczniej spokojnie mówiony monolog, wprowadził Cecyliusz bardzo ozdobne canticum, składające się z (3 anapestycznych tetrametrów, (5 trocheicznych tetrametrów, (bakchijów, (3 wiersze) i kretyków, jambicznego senara i (3 wiersze) glykoneja (1 ~~kindsay 1900~~). Jest to wyraźnie maniera plautyńska.

Powstaje zatem kwestya, ~~skąd Varro Plautus te nazwy miar wierszowych~~, nie znane jego greckim pierwowzorom? Tradycya starożytnych nerowych epoki poplautyńskiej, reprezentowana dziś przez Marinus Victorinusa (IV w. po Ch.), opierając się na tym czysto retorycznym objawie, że stara komedya attycka ozdabia różnicą wielką rozmaitość miar wierszowych – chociaż co do użycia i ustępu – przyjmowała tu bezpośrednio ~~nazwy~~ starej komedyi attyckiej: „nostri enim in modulandis metris seu rhythmis veteris comoediae scriptores segni usi sunt id est tupotin, Latinum, dimetrum" (p. Jf. 20 K.). W nowszych czasach twierdzenie to podjął przedtem nawet F. Leo (2 ~~1885~~), ale ~~przypuszczenie to~~ wobec braku jakiegokolwiek związku między Plautem, a starą komedyą attycką okazało się (one) równie niedostatecznem do wyjścia jak teorya Meinekego (dawniejsza) (3 ~~1839~~) o ratacyzmie metryki plautyńskiej od Epicharma i t. zw. „komedyi średniej". Po znalezieniu w Oxyrhynchos sławnego fragmentu pieśni ewripidesowej (4 ~~Grenfell 1896~~), czyli t. z. „skargi dziewczęcia pod drzwiami kochanka", stanowiącej okaz bardzo wiele znanego nam gatunku scenicznej liryki alexandryjskiej t. j. mimodramu (wzgl. hilarodyi czy magodyi), i bardzo podobnej do niektórych partyj śpiewanych przez zakochane osoby u Plauta, a zwłaszcza do t. zw. „pieśni pasterskiej pod chmurami" kochanki (παρακλαυσίθυρον), czyli serenady Fedromusa do Kurkulionie" (v. 147 –) – wystąpił Leo (5 ~~1897~~) z nową teoryą, że plautyńskie cantica powstały przez dorzucenie do mówionej komedyi greckiej – scenicznej liryki i muzyki hellenistycznej, bardzo wprawdzie uwarunkowanej wówczas w całej „wielkiej Grecyi" i zapewne w swoim Rayonie.

Dziś, wobec niezwykle pomyślnych badań t. Fraenkla (6 ~~1922~~) okazuje się takie kategoryczne rozstrzygnięcie co do wszystkich bez wyjątku plautyńskich partyj śpiewanych jednak nazbyt wątpliwe, wobec tego, że ona „skarga dziewczęcia" nie ma w sobie nic wybitnie scenicznego i nie okazuje żadnej rozmaitości miar wierszowych (a zwłaszcza wobec tego, że, jak już wyżej naruszono, cantica Plauta przeważnie nie są dodatkami poza obrębem fabuły, ale jej integralną ~~częścią~~ częścią). Powiemy natomiast zupełnie to samą manierę przerabiania greckich

*) Fr. W. Ch. Conrad, The Paraclausithyron as a literary theme, Amer. Journ. of Philol. 41 (1920), str. 355–368. – Canter przytacza nowe tłumaczenie nazwy παρακλαυσίθυρον, jako „pieśni do kochanki zamkniętej drzwi" (a song to a door-locking mistress) i ma „pieśń śpiewaną (przez) zamkniętą drzwi" (the song sung (by) the door-locker).

1) Sudhaus, Capt., str. 59.
2) Zur Kapitel Plautinischer Metrik, Rhein. Mus. 40 (1885), str. 161–200.
3) l. c. str. 303.
4) B. P. Grenfell, An Alexandrian erotic fragment and other Greek Papyri, Oxford 1896.
5) die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik, Abhandl. d. Göttinig. Ges. N. F. (1897), 7.
6) l. c. str. 321–373.

partyj dialogicznych, na śpiewane, co Plautus, chcąc współczesnemu mu Liwjuszowi w swych tragedjach, w stosunku n.p. do Eurypidesa, u którego zresztą nie brak monodyj i partyj śpiewanych (pewne charakterów), używa tych samych, greckim wzorom nieznanych, a tak dla Plauta charakterystycznych miar wierszowych, jakoto stychicznie występujących kretycznych i bakchicznych tetrametrów, pewno słusznie twierdzi Fränkel, że jest to manjera wprowadzona już przez poprzedników Plauta i Liwjusza, t.j. przez Liwjusza Andronikusa i Newjusza napewno do tragedji - gdzie nawiązanie n.p. do Eurypidesa było tutaj a z niej do komedji, co tem łatwiej stać się mogło, że obaj autorowie pisali i tragedje i komedje. Od nich (może) mieć tę manjerę Plautus i wykształcić do tego stopnia, że starożytni jego uważali tę „niezmierną masę miar" - „innumeri innumeri", za jedną z (główną) jego cech charakterystycznych. Myślą przewodnią było tu oczywiście chcieć jak największego ożywienia zgodnie z ówczesnym duchem naszem (w swym stylu) - dla wymogów publiczności - greckiej sztuki.

Nie da się jednakże zaprzeczyć, że (zarazem) komedje plautyńskie okazują wyraźne wpływy współczesnych greckich mimochodnatycznych utworów, takich jak n.p. owa „Skarga dziewczęcia", niezaprzeczenie bardzo podobna (do wspomnianej) (z wcześniejszym tym i pomysłem) jej serenaty Fedromusa (p. wyżej), niewątpliwie dodany przez Plauta z pora sztuki V. Zresztą porównaj oba utwory:

Dziewczyna, porzucona przez kochanka, skarży się nocą „u wrót zaciemnionych jego domu:

Przyjaźń złączyła naszych serc ochotę,
a Kypris węzły serdeczne ochrania. . .
Oto dziś w męce wspominam pieszczotę
i pocałunki zdradnego kochania . . .
. . . Bo on, zwodziciel, snuł sideł bogactwo,
bacząc, czy pozór zerwania się zdarzy? _ .
gdy mnie wszechmocny Eros brał we władztwo
i_ | próżno przeczyć |_ w sercu mem włodarzy. . .

. . . Miłemu w jeństwo Kyprida mnie dała
i Eros , serca pan. . .
. . . Wśród mrocznej ciszy
pomóżcie Gwiazdy, i ty, przewspaniała
potężna Nocy, bądźże mi pomocna.!
wskazujcie drogę!... .
. . . wraz mi towarzyszy
Ogień, trawiący duszę moją do cna. . .

Wspomnienie przysiąg dręczy tak boleśnie. . .
Nie rozkosznica Kypris jego serce
zbudziła, | mówił |, lecz miłość. . .

. . . Dość wcześnie

umiał mnie rzucić. . .

. . . Przy pierwszej rozterce. . .

. . . Zazdrość szaleństwem
już we mnie płonie. . . .
Rzuć mi choć wieniec,
ozdobię skronie. . .
Otwórz mi wrota,
przyjmij mnie w gości,

---

zwól choć służebną
być mej miłości. . .
Ileż w kochaniu
srogiej katuszy,
gdy trzeba zazdrość
ukrywać w duszy. . .
Wierność jednemu:
kres ukojenia. . .
Miłość daremna
w szał się przemienia. . .

Wiedz: gdy nienawiść sercem zawładnie,
wygnać jej żadna nie zdoła siła. . .
. . . Myśl błędna gaśnie w bólu pomroce,
bo_ś ote znowu strojny biesiadnie,
a ja, choć ongiś tobie tak miła,
samotna długie przepędzam noce. . .

Dziś my zwaśnieni pod gniewu władzę,
nie ma_ż do zgody przyczyny?
Są przyjaciele: niech wyrok dadzą:
kto winien, a kto bez winy?.

. . . . . (Parafraza Jana Fryliga)

Młodzieńcy plantatorki śpiewa przy blasku pochodni pod zamkniętemi drzwiami kochanki:

Hej wy, zygle wy, zygle,
~~wiwatujcie~~, ~~wiwatujcie~~,
was witam tak cnie,
dla was myśli me, cnoty!
was trzeba i potrzeba:
Jedźcie dla mnie nie daleko,
jak okręty z za morza

[illegible]

[illegible] i [illegible] wypuścić

[illegible] [illegible] biednemu

krew z serca wypija!

[illegible] [illegible] [illegible]

te [illegible] ryglisko

[illegible] [illegible] wcale dla mnie

[illegible] [illegible] [illegible]

Przebaczam się [illegible],

że o mnie nie dbanie!

Ale cicho - psst - cicho ---

[illegible] [illegible] [illegible]

Precież na mnie - naprawdę - te ryglę [illegible]! (Curc. 147 n.)

Oczywiście serenada Fedromusa przedstawia się jako gwałtowny, zupełnie na plautyńskich sposób przeprowadzony skrót jakiejś obrzędowej pieśni, takiej zapewne, jaką była „skarga dziewczęcia", z której tylko fragment nam się zachował. (Ll.c. str. 367 n.).

Niezaprzeczoną jest również rzeczą (co i Fränkel przypomina), że w komedjach Plauta nie brak również zabarwień zależności od współczesnych greckich swawolnych (myślimy powiedzieć: kabaretowych) śpiewów i zwłaszcza tańców zapustnych, o których słyszymy w związku z wiadomościami o „komikologach" i „kinajdologach", tudzież o wspomnianych już magodach, hilarodach i t.p. (Athen. XIV 620 c-).

Tu należą przedewszystkiem słynne balety na końcu „Persa" i „Stichusa" (p. wyżej str.), gdzie mowa o „piosence i muzyce kinajdycznej, od której chorea cała zwariała przechodzi aż do paroksyzmu": „lepidam et suavem cantionem ... cinaedicam, ubi perpurizzamus ungue ex unguentibus" (Stich. 760-), i gdzie tańczą na sposób nazwany wyraźnie „jońskim" czy „kinajdycznym": „qui Ionicus aut cinaedicus<t>, qui hoc tale facere possiet:" (Stich. 769); „ubi cinaedum novom tibi dari:" (Pers. 804). Pseudolus wreszcie, zgodziwszy się z zapałem o wielkim bankiecie na cześć jego „zwycięstwa", dekonspiruje widom tancerz, którym tam się popisywał i chwali się: „quippe ego, qui probe Ionica perdidici" (Pseud. 1274a-).

Wobec faktów powyższych nie ulega tedy wątpliwości, że na powstanie i zabarwienie partyj śpiewanych w komedjach plautyńskich oddziaływała również bardzo wybitnie współczesna, alexandryjsko grecka, lekka poezja sceniczna we wszystkich gatunkach i wciągnięcie również i tych właśnie najaktualniejszych i najwięcej wziętych nowości, do komedji [illegible] produkcyj greckich artystów i wirtuozów, jak z pewnością [illegible] Plauta zasługą. Ponieważ dla się wykazać, że w zakresie ścisłej techniki metrycznej prowadzi prosta droga od Pindara przez Bakchylidesa, t.zw. nowy dytyrambu do późniejszej tragedji Eurypidesa i liryki alexandryjskiej, [illegible] Plautus, nawiązując tak do tragedji wyższej, opartej w zasadzie na Eurypidesie), jak i do współczesnej liryki greckiej, stał się kontynuatorem starej manjery metrycznej i stanął na drugim biegunie tej linji rozwojowej, która wychodzi od dytyrambów Pindara.

Przez połączenie dialogu, śpiewu i zwłaszcza tańca w celach jak najwyższego ożywienia spektakularnych sztuk greckich, stworzył (fakty cytuje Plautus) już coś w rodzaju włoskiej opery komicznej, nowoczesnej operetki, czyli [illegible] rodzaju takiego, jak [illegible] fredrowski „Nowy Don Kichot".

[illegible]

1) Alexander Turyn, Observationes Metricae, Eos XXV (1921-1922), (1923 str. 91-104.

Ten pomysł plautyńskiej znajduje wyraźne analogje w historji dramatu nowszego w Europie, a chociby tylko w Polsce. Zwłaszcza w naszym teatrze Władysławowskim i późniejszym, Stanisławowskim – jak wogóle na innym stopniu pogłębiającej się sceny – przedewszystkiem balet i muzyka cieszyły się wzięciem. Nawet do powaznych tragedyj obdzierano balety celem ożywienia nastroju i to nietylko w w. XVII., jeszcze w potrzebie XVIII w. słyszymy, że n.p. w czasie przedstawienia tragedji Rzewuskiego p.t. „Żółkiewski" w teatrze narodowym „wpadnięto na wielce trafny pomysł, żeby ją urozmaicić baletami na wzór przedstawień tragedyj w XVII w." [1]

Entuzjazm i zapał wymagały publiczności na ożywiony w ten sposób dramat plautyński nie musiał wiele się różnić od tego, z jakiem n.p. muzyk warszawski Adam Jarząbski opuszcza teatr Władysławowski w Warszawie, przekreślając niegdzie śpiew, tańce i muzykę: [2]

Już sala, gdzie komedyje
Odprawują, tragedyje,
Jeśli's widział, przyznasz mi to
Porównana znamienito.
Tu wesoła odprawują,
Wtenczas skoki wyprawują ...
Odprawiając komedyją
Śpiewaniem a melodyją
Słuchacz, jakby zdumiewali
Sobie i zaś przymawiali,
W klawicymbał pięknie grają
Nogi im po włosku drgają ...
Pewna minuta starszego
Nad muzykami pierwszego:
Którym jakoby poskarze
Albo im znakiem pokarze
W skrzypki zbyt mocno komedyja
Aż się skończy komedyja ...

Nieznane nam są dzisiaj niestety melodje, które towarzyszyły śpiewom i tańcom plautyńskim, wiemy tylko, że głównym instrumentem był tutaj klaret czy obój (często i fatalnie zwany u nas fletem) i że melodyj tych nie układał Plautus sam, ale zawodowy muzyk, niejaki Marcipor, niewolnik, czy wyzwoleniec Opjusza (por. wyżej, dodatek. Stichusa str.). Nie ulega jednakże wątpliwości, że Plautus musiał się znać dobrze na muzyce i na tych właśnie greckich produkcjach, które w danym razie do swych komedyj wybierał, by na nich oprzeć tekst, formę i rytm swych partyj śpiewanych.

Plautyńskie cantica są jakoby monodjami, śpiewanemi przez jednego aktora, jakoby partjami, śpiewanemi responsyjnie przez kilku aktorów (duety, tercety), gdyż Plautus nie ma chóru, tak jak nie miała go już, w dawnem znaczeniu, grecka „komedja nowa."

Stopniowe ograniczanie roli chóru w dramacie greckim, widoczne np. tak wyraźnie u Eurypidesa, zaznacza się również i w komedji: już u Arystofanesa [3] rola chóru jest coraz więcej umowna, znaczenie pieśni chórowych i ich związek z treścią akcji zatarcia się coraz więcej, [4] tak, że jak wskazują w zachowanych Arystofanesa notatkach χορού – „występ chóru", raz jeden w Chmurach (tj. z 2. w drugiej, z pewnością znacznie późniejszej redakcji) i trzy razy w „Babiem Roku" (w. 389), można było bez szkody dla akcji (występ chóru ~~w danem miejscu~~ w wydaniu krajowem poprostu określić (τὰ τοῦ χοροῦ πρόσωπα ἐκκέλευσον, Schol. do Chm. w. 888). Najwięcej mówi nam tu „Plutos" (z r. 388), gdzie obok bardzo nielicznych występów chóru właściwego, spotykamy 4 razy (wedle rkp. R.; V.) uwagę: κομμάτιον χοροῦ: „piosenka chóru" bez żadnego tekstu, wskazującą najwyraźniej na to, że miejsca te były zarezerwowane dla występu jakiegoś chóru, który miał śpiewać (zapewne wśród tańca, bo inaczej „chorei" Grecy nie rozumieli, p. Plat. Kóp. [V Opp.] Ξ 654 B) pieśni jakoś nieprzewidzianą (co mniej prawdopodobne), jakoś, jako mniej ważną i nieistotną nieuwzględnioną przez autora do tekstu sztuki. Słusznie Kölle [5] tragedję zwraca

[3] Jego późniejszych sztukach

---

1) Stan. Windakiewicz, Teatr Polski przed powstaniem sceny narodowej, Kraków, 1911, str. 82, 2) ~~Windakiewicz, w. przed. str. 81~~

2) Adama Jarząbskiego Gościniec albo Opisanie Warszawy 1643, Warszawa 1909, str. 33–35 (w. 857–914); por. Windakiewicz, l. c., str. 41

3) A. Kölle, Die Komödienparyse von Gherân, Hermes 43 (1908), str. 40–41

4) Tak samo w tragedji późniejszej. P. Arist. Poet. 18; O. Ribbeck, die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875, str. 7.

uwagę na analogiczne uwagi w drukowanych wydaniach starofrancuskich farc: „ils chantent", „mechanson pour dire adieu", bez podania tekstu, ~~o piosence~~.

W komedjach Arystofanesa były to zdaje się najwidoczniej miejsca, zmuszające pewne przerwy w grze sztuki (antrakty), potrzebne n.p. dla wypoczynku aktorów, na co wyraźnie wskazuje uwaga w życiorysie Arystofanesa: πάλιν δὲ ἐκλελοιπότος καὶ τοῦ χοροῦ τὸν πλοῦτον ᾄδοντος, εἰς τὸ ἀναπαύεσθαι τὰ σκηνικὰ πρόσωπα καὶ μετασκευάζεσθαι, ἐπεισῆλθε „χορός", φθεγγόμενος ἐν ἑαυτῷ „ἀλλ' ὅμως τοὺς νέους ἔτυπτε ἐπεισάγοντας" (p. XXVIII. D.) i zmiany kostjumu

Uwaga ta do niedawna nieznie mijana i nawet przez tak poważnych badaczy jak Van Leeuwen[1] wprost jako niedorzeczna wyśmiewana ~~o roli chorów komedyj greckich, Holl. ad Aristoph. 1908 p. 173 (B)~~, zyskała przez najnowsze odkrycia (greckich komedyj, mianowicie fragmentów V. z dziełem Menandrowskich niespodziewane a bardzo ważne potwierdzenie i wyjaśnienie. Znajdujące się bowiem w tych nowych fragmentach takież ustępy χορῶν, w zestawieniu z wiadomością przytoczonego tekstu sztuki, wykazały, że istotnie w sztukach greckiej komedji nowej (naśladowca Menandrowskiej), chóru właściwego w dawnem pojęciu, stanowiącego przez swe pieśni część integralną akcji i jakby jednę z osób sztuki (πρόσωπον), jak wprawdzie niema – taką ściśle w „Leukadji" Menandra (p. wyżej) mógł śpiewać cokolwiek dobre utwory z aktów – trzymają się natomiast jakieś śpiewane wstępy bliżej nieznanego nam bliżej, lecz innego i improwizowanego czasem chóru, najwidoczniej stojące, jako pewnego rodzaju intermezzo, dla wypełnienia antraktów i zajęcia w nich słuchaczy:

W Menandrowskiej „Περικειρομένῃ" (tak przed znakiem χορῶν kończy się wyraźnie akt, a osoba mówiąca w tej chwili wskazuje na zbliżający się jakiś orszak młodzieńców podchmielonych: (Tak samo jak w Jerozolimskim fragmencie nieznanej komedji Menandra)

- - - - μεθύουσα μειράκια τρισὶ σχοίνοις
πάμφορα.
(Perik. 71 i "Koerte[2])

- - - - ὡς καὶ μειρακυλλίων ὄχλος
εἰς τ]ὸν τόπον τιν' ὄρχεσ' ὑπορβήγμένων.
(Fab. Inc. II. 33 – Koerte[2])

i oni to zapewne stanowią ten „chór", który w przerwie między aktami śpiewa i zapewne tańczy. Chór ten jest do pewnego stopnia związany z sztuką, gdyż n.p. w „Περικειρομένῃ" są to prawdopodobnie żołnierze, towarzysze bohatera sztuki, Polemona, a w „Samijce" i „Epitrepontes" Menandra, gdzie również znak χορῶν wypada na końcu aktu, względnie sceny (v. 270 i v. 201 X.) są to najwidoczniej goście, przychodzący na ucztę[2] (~~Koerte 1908~~). Jak widzieć z tekstu fragmentów Jerozolimskich, przed zbliżającym się „chórem" chroni się do wnętrza domu osoby sztuki, zostawiając w ten sposób scenę wolną dla swawolnych osób, z którymi lepiej się nie spotkać:

- - - - - ἐνοικεῖ δεῦρο σχοῖνος λαμπέτων.
ἐνοικεῖ, ὡς καὶ μειρακυλλίων ὄχλος ....
ὀΐε]μ[η]ν ὀχλεῖν σύκαμινον εἰδό]τι μοῖ δοκεῖ (m. prod.),

podobnie, jak we fragmencie nieznanej sztuki z Ghorâm, gdzie na kilka wierszy przed tym znakiem spotykamy wzmiankę takiego samego wezwania do

1) J. Van Leeuwen, Prolegomena ad Aristophanem, Lugduni Batavorum, 1908, str. 173 (B).
2) M. Koerte, ΧΟΡΟΥ, Hermes 43 (1908), str. 305.

~~piórem~~ ołówkiem

równie znajdujemy (dwa razy) znak χορῶν i gdzie w pierwszym wypadku

przejścia do domu: εἰ δ' ὑπερ εἴσω δέμνιον (fr. I, col. 2, w. 23, deuteronomium, str. 100, [304]).

Zupełnie analogiczne ślady takiego chóru znajdujemy także w t. zw. komedji średniej, gdzie n.p. jeden fragment Alexisa (fr. 107, K. II. 333-334), zawierający wołanie na zbliżający się orszak, „ponad którym lepiej się unosi", z pewnością na podobny występ chóru antraktowego wskazuje, chociaż nie jest wykluczone, że w tym przejściowym okresie komedji takie czasem jeszcze i ten pierwotny, normalny chór występował, podobnie jak to bywało u Arystofanesa, n.p. w Plutosie.

Co do całej historji chóru w komedji odnowionej, dziś dopiero dobrze rozumianej, ale nieco zagmatwanej, tradycja Euanthiusa (de fab. III. 1. V.) o „zarzuceniu chóru w nowej komedji" („comoedia actus ab initio chorus fuit paulatimque personarum numero in quinque actus processit. ita paulatim velut attrito atque extenuato choro ad novam comoediam [ἡ νέα] pervenit --) i o przejściowem zostawianiu miejsca na chór" („... ut primo quidem chorus tolleret locum eis relinquentes, ut Menander fecit --) [τὴν χορόν], co widać być identycznem z antraktami (postremo ne locum quidem reliquerunt, quod Latini ferentes comici, unde apud illos divisere actus quinque partitos artificiale est).

Analogiczny stan rzeczy do w nowej komedji greckiej widomy jest u Plauta, który nie ma swego normalnego, tradycyjnego chóru — gdyż nie (tymczasowego) mniej chóru zarówno Rybacy w „Linie" (p. wyżej str.), ani żeglarze (Locarii) w „Jeńcach" (v. 195-), ani P(rokuratorzy) w „Pumicylus" (p. wyżej str. 111), wystąpiwszy niewątpliwie w tem zespole, że nucili, wygłosiwszy śpiewać, tylko jeden z nich, wstawiony aktor. Przykłady zaś na χορόν (u Plauta [?]) wypadnie wyraźnie i w stanie podobne do greckich: (ornak gości mamy w „Straszach", gdzie z końcem pierwszego aktu, co do podziału na akty p. wyżej str.) wchodzi na scenę młody Kallidamates z całem, mocno podchmielonem towarzystwem, aby tu wertować co dalszym ciągu, a w. „Straszach" (chwilowa) pierwsza scena (stanowi brak (pozostało dziś); t.j. zamiana dwóch osób, kończy się wtenczas owem typowem wezwaniem do schronienia się przed jakimś barbarzyńcą, zbliżającym się orszakiem (do domu):

„ - - - - - - - - - eamus hic intro, ut lares.
Simul hunc nescioquoi turbae cognitum erit, decedamus hinc *)
(v. 105-)

Nie ulega wątpliwości, że w tem miejscu, podobnie jak w greckich oryginałach, przedtem Plautus chórowy, jakiś śpiewano-tańcowy występ, całem wyposażeniu antraktu. Plautus jednakże — podobnie jak w tylu innych wypadkach — i w tych „Straszach" pozostawił po sobie (Być może że do tego odnosi się zagadkowa wiadomość w t. z. Liber Glossarum: „caput Romanos quoque Plautus comoedia eorum exemplo inserunt" (CGL. II. p. 181. 7 G.) Takich objawów przemilczeniu,

kauschwencyj wyciągnąć, ale dotychczas nie mamy w greckich źródłach przykładów takich wypełnień antraktu, jak n.p. w „Kurkulijonie" (p. wyżej str.) występ Choragusa, [1]) zabawiającego publiczność uwagami o mieszkańcach Rzymu, w „Jeńcach" (pasorzyta Ergasilusa (żartobliwemi), nie należącego wogóle (po „akcie" III).

---

1) Henry W. Prescott, Inorganic Rôles in Roman Comedy, Class. Philol. t. XV (1920), str. 269

*) W. M. Lindsay, Adnotationunculae Plautinae, The Class. Quarterly, XIV (1920), str. 49-50.

pojścia do domu: <i> wpier ćiecu dźwigło (fg. I, col. 2, w. 23, dziwiańczuk, str. 100, [304]).

Zupełnie analogiczne ślady ~~takiego chóru~~ znajdujemy także w t.zw. komedji średniej, gdzie n.p. jeden fragment Alexisa (fg. 107, K. II. 333-334), zawierający wahanie na zbliżający się orszak, „ponad którym lepiej się umieć", z pewnością na podobny występ chóru antraktowego wskazuje, chociaż nie jest wyraźnie powiedziane, że w tym przejściowym okresie komedji, także czasem jeszcze i ten pierwotny, normalny chór występował, podobnie jak to było u Arystofanesa, n.p. w Plutosie.

Co do całej historji chóru w komedji odnosi się, dziś dopiero obfite zagadnienia, nie wiele zamglona, tradycja Euanthiusa (de fab. III. 4. V.) o „zarzuceniu chóru w nowej komedji" („Comoedia actus ab initio chorus fuit fabularum personarum numero in quinque actus processit. ita paulatim velut attrito actus extenuato chorus ad novam comoediam ~~ut~~ pervenit --) i o przejściowem zostawianiu miejsca na chór" („ut primo quidem chorus tolleret locum ei relinquentes, ut Menander facit --) [t.z. χορόν], co musiało być identycznem z antraktami (postquam ne locum quidem reliquerunt, quod Latini ferunt comici, unde apud illos dirimere actus quinquepartitos difficile est).

Analogiczny stan rzeczy do w nowej komedji greckiej widoczny jest u Plauta, który zdaje się na owego normalnego, tradycyjnego chóru — gdyż nie stanowią tu niego (tylko przynajmniej chóru ani Rybacy w „Linie" (p. wyżej str.), ani Żołnierze (Milites) w „Jeńcach" (w. 195-), ani Adwokaci (Advocati) w „Pamiątce" (p. wyżej str.), występujący wówczas wyłącznie w ten sposób, że mówią, względnie śpiewają, tylko jeden z nich, wchodzący na scenę. Przykłady zaś na χορόν (u Plauta 19) wypełnie wyraźne i ~~w sobie~~ ~~potrzeb~~ podobne do greckich: (orszak gości mamy w „Strachach", gdzie z chóralnem pierwszego aktu, co do podziału na akty p. wyżej str.) wchodzi na scenę młody Kallidamates z całem, mocno podochoconem towarzystwem, aby tu nucić o dalszym ciągu, a w „Siostrach" (chorjejska) pierwsza scena (tutaj brak (porządku dziś), t.j. zamowa dwóch sióstr, kończy się właśnie owem typowem wezwaniem do schronienia się przed jakimś barbarzyńcą, orszakiem (do domu):

„ - - - - - - - - - eamus hinc intro, ut lares.
. . . . . adcedamus . hinc *)

Nie ~~w~~ pewne wyjątkowe takie, w tym zakresie ponadto najwidoczniej jeszcze dalej niż jego grecki wzory dochodzi do tabitowania wyraźnych występów antraktowych poprostu tylko jako środków do zajęcia i zabawienia publiczności w czasie przerwy, używa w tym celu ~~muzyki~~ zarówno i innych, pomysłów własnych. Być może, (tak że) że i tu Grecy t.j. zawodowi aktorzy (technici) jeśli to ostatecznej konsekwencji wyciągnęli, ale dotychczas nie mamy w greckich źródłach przykładów takich wypełnień antraktu, jak n.p. w „Kurkuljonie" (p. wyżej str.) występ Chosagusa, [1] zabawiającego publiczność uwagami o mieszkańcach Rzymu, w „Jeńcach" pasemta Ergasilusa (żartobliwemi), nie należącego wogóle (po „akcie" IV.)

nie mając tego co Grecy, tradycyjnego ~~wyp~~ respektu ~~dramatu~~ dla dramatycznego chóru czy hymnu,

~~w poprostu~~ zabawienia

obok produkcji, oznaczonych przez χορόν,

stanowią (u niego)

Śród aktowi(

Tj. by pominąć miejsca niepewne, a razem wpadające pewnie na każdy najpełniejszy w całej sztuce przedmiot (p. wyżej str.)

zbliżający się właśnie,

---

1) Henry W. Prescott, Inorganic Rôles in Roman Comedy, Class. Philol. t XV (1920), str. 269.

*) W. M. Lindsay, Adhuc latininculae Plautinae, The Class. Quarterly, XIV (1920), str. 49-50.

do pierwotnej fabuły (p. wyżej str.) i mającego (prototypy farceur'ów) jak wszędzie, tak i tutaj trudnemu komicznemu gadaniem zerżnięcia publiczność, lub zarenie w Pseudolusie" impetu murzyńskiego (tertalnego), którego z końcem I „aktu" sam Pseudolus publiczności przedstawia, odchodząc ze sceny: „Klarnecistka rymnącym was tutaj zabawi!" (w. 573a). Jest to już napisane swobodnie i właściwie nowocześnie traktowanie autoktonów, zapewne jeszcze od czasów Plauta ustalone praktyką; na to wskazuje uwaga Donata, w komentarzu do Terencjusza (Anch. praef. p. 38, V-W), V, 4 est igitur attente animadvertendum, ubi et quando scaena vacua sit ab omnibus personis, ita ut in ea clarum vel strictim obandire possint. — mówiąca o skrupulatnem uważaniu na tę chwilę, kiedy scena jest pusta, aby można usłyszeć chór, lub murzyńskiego;

Samej, istotnej fabuły greckiej Plautus zasadniczo nigdy nie romanizuje — takie przykrojenia na rzymską modłę, jak w zakończeniu „Epidikusa" (p. wyżej str. 77), należą do prawdziwych wyjątków — ramy wprowadzające i wyjaśnienia swym widzom zwyczaje i życia greckiego (właściwości) (haec Athenis nobis — Stich. 446-; at ego aiio id fieri in Graecia — Cas. 68-), ale zato śmiało, nawet zbyt śmiało nadaje tym greckim sztukom kolorytu rodzimy, czysto rzymski[1] i to znów na swój (własciwy) krotochwilny sposób, bez żadnej troski o konsekwencję (czy niekonsekwencję) artystyczne:

Wszystkie osoby są tu z reguły greckie, (które są nawet) zawsze greckie (pallium), pomimoto precież trafia się, że osobistości te otrzymują u Plauta (nasem) cechy wybitnie rzymskie, jak n.p. Alkmena w „Amfitrjonie" (p. wyżej str.)[2] lub dwóły tylko imiona ciżto łacińskie, jak n.p. parazyci: Saturio, Curculio, Peniculus, Scortum, lub niewolnicy: Truculentus (ury) Grunnio. Pozatem osobistości tych sztuk mają zawsze imiona greckie (lub miby greckie) i mieszkają po greckich miastach, w Atenach, w Tebach, w Epidamnos, w Efezie, w Likjonie, a miasta italskie zwą się tam nawet „barbaricae urbes" (Capt. 884), tak samo, jak poeta rzymski zwie się „poeta barbarus" (Ast. 211), i mówi po łacinie znany widz „barbare" (Asin. 11, Trin. 19). Mimoto miejsc (w takim zresztą w środku fabuły ciżto greckiej) rzymy nagle (rzymianki) o miejscowościach italskich, jak n.p. Cara, Praeneste, Setium, Signia, Aletrium, Fusino, Sarsina, Pistoria, Placentia, o których Rzymie: Mówi się zatem wśród całego greckiego kontekstu swobodnie o rzymskich placach, bramach, ulicach: Velabrum, Macellum, Porta Trigemina, Porta Metia, Vicus Tuscus, a kilka razy nawet spotykamy nadzwyczaj barwne obrazki, wzięte poprost z życia ulicznego Rzymu ówczesnego: Pasamyt w Jeńcach (w. 751-); pędzący mały fircyk miasto z barbarzyńską pilnością i wrażliwością wiadomości, chce przebijać zastępujących mu drogę „piekarzy z ich świniami, które wałęsają się po ulicy", „rybaków z cuchnącemi rybami, którzy odorem swym wypędzają kuchmi ze na forum", „rzeźników z ich kiełbasiem, a drogiem mięsem" — a Karkuljo (w. 280) w analogicznej sytuacji zdaleka jeszcze woła, pędząc bez tchu:

[1] Na bok — czy was mam, czy nie mam — gdy ja idę!
W nogi wynoś, wynoś na bok, wynoś precz mi z drogi,
Bo [illegible] kogo w pęcherz głową, łokciem, piersią, nogą!
Tak mi nagle, rychło, spiesznie ta sprawa wypadła,
Że nikt nie jest tak dostojny, by śmiał mi wejść w drogę.
Ani skąteg, tyran żaden, ni agoranomus
Ani demarch, ani komarch, ani nikt tak sławny,

[1] Sellar, m. prod. str. 172-176; Moravski, m. prod., str. 59-60.
[2] Sellar, m. prod., str. 161.

[1] Cf. Fest. Pleyel, l.c., str. 58.

"Ej, i go nie potrzeć prosto na Tebe z cisowika na drogę!
Jak się Grecy, w swoich płaszczach; na Tebe nasmyślych
Co to dzisiaj tak obchodzą z książkami, z tarczami:
To przystają – dyskutują – gadają coś z sobą,
Stają w dwójce, zastępują, znów ciągną z sobą „wiedzą"!
Gdy ich zwodzą, mrzonek widzieć, jak piją po rynsztokach
Siarbiąc tanie tłuszczowanie – Tebe wzięli ostatnie –
Potem, niźle jim podpici, kroczą z dostojeństwem:
Jeśli ja się na nich natknę, to ja im tu wnyskim
Porozbijam te ich kruchy, polenta nadęte!" (w. 282–295)

Jasną jest rzeczą, że Plautus tutaj celowo, dla pozornego zachowania greckiego tła i zakpienia przy tej okazji z greckich wzgardzić, wprowadza dziwaczo, wygłoszony jednym tchem, cały ten szereg rozmaitych greckich reprezentantów władzy, strategów, demarchów, komarchów, a nawet tyranów, tak jakby ich (tych ostatnich zwłaszcza) można było tak tłumami spotykać po ulicach. (wpadają na scenę w pościgu za Kurkuljonem)

Podobnie chorągwi w tejże sztuce (w. 462–) daje poprzednio komiczne rysy topograficzny plan ówczesnego Rzymu, opowiadając widzom, gdzie można kogo najłatwiej znaleźć:

Święty prawdę! Dalibóg świetnie dorzekł go Feidromus,
Lecz sam nie wiem, co on więcej; Tobru, czy też nelna!
Skąd, czy mi kapłanowy rzeźnicą, com je tu wynajął;
Choć ja z nim nie mierzeń mę mam. Samemu-m powiemy?
Feidromowi. Jednakże (przed-) muszę dopilnować.
(do publiczności)
Lecz mim wyjdzie tu na scenę, wskażę wam tymczasem,
Gdzie najłatwiej kogo znaleźć – by zbyt się nie trudzić,
Gdy kto pragnie kogoś spotkać: Tchórza lub pochlebcę,
Czy utrapiciela, lub cnotliwca. – Więc, kto chce napotkać
Tego, co przysięga krzywo – prosto na „Komicjum"!
Zgarda, trudniej zaprzeczyć znajdzie przy świętym
Skrzynie – a wnet zbójców, bogatych, kabziarzy –
W Baryli; tam też będą hetery (nie małe)
I ci, co kontrakty zrobią. Ci od ucht skłamanych
Znajdą się na „Targu rybnym". A na końcu Forum
Łatwo godnie spacerują i godnie zamawiają.
Z środkiem Forum, przy „Kanale" są czyste pyszałki;
Przy „Sadzawce" – arogancy, pyszałcze stosowni,
Co to za nic, a bezczelnie, zaraz z obelgami
Na drugiego, dziś im samym dzióbki się przydało.
Tacy, co im nie trza wierzyć, są obok Kantera,
A ci — co to się sprzedają, są w Tuskiej Ulicy.
Na velabrum są piekarze, rzeźnicy, arośbiarze —
Lecz tuż właśnie dworu skrzypiący: trza język powstrzymać!"

Przed „Stawami" „Sklepami" kwiatowe, bankierzy;
(inni)

Ci wreszcie Grecy plautyńscy mają oczywiście greckie sprawy do załatwienia, bo tak z treści sztuki wynika, ale pomimoto idą oni zwykle na rzymskie forum lub comitium, obradują w senacie, spory sądowe załatwiają przed (przez „sprusió" jak w „Macierzy" (v. 5), lub „sprousió") pretorem i to często na czysto rzymski sposób (pretor n.p. wysyła „recuperatores" - Bauch. 270), słyszymy o dyktatorze, ~~imperatorze~~, o klientach, o odjeździe na prowincję, rozporządzenia wydają edylowie, jeńców wojennych kupuje się u kwestorów, mowa jest mowa o centurjach, trecyrach, pubblikanach i t.d. Młodzieńcy i z otmienę idą do legjonu, mówi się o centurjach, manipułach, tribus, dekurjach; niewolnik, szykujący swe plany, otrzymuje naprzód imperatur, po odniesionem „zwycięstwie" nad przeciwnikiem obchodzi poprostu triumf z wszystkiemi niemal akcesorjami rytualnemi, czysto rzymskiemi (p. wyżej str. 212), a nas nawet przedstawia swą działalność z tylu niegodnemi militarnemi, osobliwie rzymskiemi (z wojny punickiej), (Mil. 219-) że nowsi uczeni dopatrywali się w tem dokładnego odbicia strategicznej akcji armji rzymskiej.

Obok bóstw greckich, względnie grecko rzymskich występują bóstwa czysto i wyłącznie rzymskie, jak Juno Lucina, Juppiter Capitolinus, Juppiter Prodigialis, Bellona, Summanus, Silvanus, Lavrenta, Lar Familiaris, Opportunitas, Silentia, Virtus, Fides, Spes, Salus, lub zaś tobliwie przez Plauta tworzone „bóstwa": Mundicia (Cas. 225 „Elegancja") i Quamvisvariatio („Słodkopocałunkowość", Bauch. 120). Wogóle całą miłobóżję grecką takt(ję Plautus[1]) czysto po rzymsku, jako zbiór niezwykłych i niestychanych opowieści, które nawet bez istotnej potrzeby, chętnie i na własny rachunek (myląc się czasem skandalicznie) wprowadza dla sensacji, zwłaszcza jako porównania, by znaczenie danego faktu w możliwie jaskrawy a naiwny prostem sposób podkreślić - jak n.p. w tem słynnem zestawieniu nieuchronności akcji Chryzalusa z wojną trojańską (p. wyżej str.).

Nawet w sposobie wyrażania się te greckie osobistości okazują mocne cechy niewątpliwie prymskie, używając zwrotów tak wybitnie łacińskich, jak n.p. prawnicze określenia: mancupio dare, stipulare, antestari, manum adserere, addictio, manus injectio, (sprousió) conwocari, lub formułki, czy myślenia takie jak: censeo, quae res bene vertat (di bene vortanti), quod bonum atque fortunatum sit; ut nobis haec habitatio bona, fausta, felix fortunataque eveniat hae victis, inter sacrum saxumque sto i.t.p. (Plautus nigdy nie porwala się na imienną recepsję jakiejś wybitnej osobistości, co jeszcze tu i ówdzie n-ficie w greckiej komedji nowej (n.p. u Alexisa, fg. 46 K. II. 314, Diphilosa fg. 73. K. II. 565, Menandra Sam. v. 358, Koete, fg. 56, 277, 364 K. II.) - jak wogóle)

Natomiast, ze zrozumiałych względów na swoiskość władza rzymskich (n.p.) które tak bezwzględnie załatwiły się z Nowjuszem (p. wyżej str.), tu te plautyńskie orły bardzo ostrożne i powściągliwe we wzmiankach dotyczących urzędów i spraw aktualnych rzymskich. Ale i takich uwag nie brak. I więc w aluzje do ustaw rzymskich, n.p. do prawa o licytacjach (lex Sempronia z r. 193., w Kurkuljonie v. 499-), o zobowiązaniach osób niepełnoletnich (lex quinaviceniaria, (wyd.) lex Plaetoria z r. 191. w Pseudolusie, v. 304), o zbytku dobrich (lex Oppia z r. 215., zniesiona w r. 195, w Epidikusie v. 229- i w Skarbie v. 498-), (porównaj str. 37-) i wreszcie dość liczne aluzje patrjotyczne do wojny punickiej; rozsiane po prologach (n.p. w „Komedji skarbowej":

... W zdrowiu zwyciężajcie,
Senatorze mężowie, jak dotąd! chwalcie zwycięzców
Wasz - dawnych i nowych. Zwyciężajcie potrzeby,
Ufni w wasze ustawy, w prawa sprawiedliwe.
Zwyciężcie wroga, zdobądźcie stawę, laury wieńce,
By pobity Punijczyk pełną ponosił karę!" (v. 197-)

(Asin. 15- Capt. 62. Cas. 88 n., Poen. 524 n. Rud. 82-),

[1] Szyrokie rozpatrzenie się w tej sprawie, str. 59-100.

Rzecz oczywista, że o ile sprawę rozwiązał z artystycznego punktu widzenia, ten pokost wypuścił na greckim drzewie (sztuki) który ujął z jego pierwotnym kolorem i stylem, ale zapewnić nie można, że zbliża on nas bardzo do Rzymu, a nasza do publiczności plautyńskiej, że ma on swój zapach i urok, jako przymierzka swojska i rodzima, w której czuć niejako woń, siłę i pulsujące życie gleby rzymskiej. A nieraz „właśnie to śmiertelne znamię czasu i miejsca bywa w płodach ducha ludzkiego zadatkiem nieśmiertelności".—

8.

Plautus zmienił wreszcie w bardzo znacznym stopniu tempo życia dramatycznego i wogóle naszej greckich komedyj wraz z ich tendencjami.

Pomimo wielkiego zamiłowania do monologów i bardzo częstego ich używania (p. wyżej str.) jako technicznego środka dramatycznego Plautus umie świetnie prowadzić dialog, który nie odbiega u niego w niczem od najprawdziwszej w życiu rozmowy, a żywem tętnem, nerwą i temperamentem - zwłaszcza o ile chodzi o partje wyjątkowo komiczne - porywa widza i słuchacza (co dopiero słuchacza!), obsypanego jak gdyby gradem żartów, dowcipów, igrających barw stylowych i językowych. Jeśli dialog sztuk greckich, n.p. komedyj i nowo-attyckich, płynie jakgdyby spokojna rzeka, czasem tylko perlowana żywszą falą, wywołaną przez potrącenie o jakiś zawsze rzadki opanowany skok pióra zawiłkania, a tylko tu i ówdzie lekko pieniąca się przez tajemniczy zatoki uśmiechu) - to strumień dialogu plautyńskiego prawie zawsze pędzi spieniony bijącem życiem, iskrzy się tryskającym ciągle dowcipem i porywa wirami żywiołowej wesołości. A że Plautus, kształtując swój dialog w zakresie danego w greckiej sztuce momentu zupełnie samodzielnie, stawia mu często co chwilę jakgdyby najrozmaitsze niezpodziane przeszkody w postaci coraz to innych, dodatkowych tematów i problematów przez które strumień ten rozszerza się często, jakby w szerokie kaskady: Podczas gdy n.p. w Menandra najsubtelne tempo rozmowy w dialogu osiąga - i to bardzo rzadko - czterokrotną zmianę osoby (w znanych dotychczas) mówiącej w jednym wierszu, to u Plauta często są wiersze, w których osoba mówiąca zmienia się pięć, a nawet sześciokrotnie, jak n.p. w onych sławnych (v. 200-252) kłótniach w „Persie" (p. wyżej str.) i „Pseudolusie" (p. wyżej str.).

Za wzór typowego plautyńskiego dialogu powtórzyć może scenę pogromu męża pantoflarza przez żonę, herod-bałę w „Kupcu":

Dorippa

Ta dziewka w domu cię ja?

Lysimachus

Toś ty ją wiódł?

Dorippa

Wiodłam.

Lysimachus

Cyja, pytasz?

Dorippa

Niechże więc się dowiem!

1) M. Croiset (l. c. str. 818) przypuszcza, że menandrowski dialog „za pas ... za pantofle" (ἐκ τῆς ζώνης ἐκ τῶν ὑποδημάτων) ...

Lysimachus

A -- cyja, mam powiedzieć ? (jąka się) Ona -- ona -- (do siebie) Niepsko ~~mnie~~ !
Nie wiem, co mam powiedzieć.

Doryppa

i ~~ci~~ wpadł !

Lysimachus (do siebie.

Jak nigdy !

Doryppa

Że jadasz !

Lysimachus

Żołądy i mniszki !

Doryppa

Musisz mi powiedzieć !

Lysimachus

Nie mogę, wytłumaczyć nie dam ! Idź mnie, jak złotnicy !

Doryppa

Wiem, wiem myś !

Lysimachus

Kpij sobie, jak ci się podoba !

Doryppa

Więc gadaj !

Lysimachus

To, już mówię.

Doryppa

Jednak ona powiedzieć !

Lysimachus

Ona -- mnie też mówić ?

Doryppa

Na nie twe gadanie,
Na grzechu się złapałam.

Lysimachus

Na jakimże grzechu ?
Ona przecież jest -- ona !

Doryppa

Co za ona ?

Lysimachus

Ona !

(mięsza się coraz więcej)

Jużbym -- gdyby nie trzeba, wolał nic nie mówić !

Doryppa

A więc nie wiem, kto ona ?

Lysimachus

Ale wiem już, owszem :
Mam być sędzią co do niej.

Dorippa (z domu)

Sędzia? Już rozumiem.

I teraz ją do siebie wziąłeś „na naradę"?

Lysimachus

Tak — jest tu w deperycie.

Dorippa (j.w.)

Aha, już rozumiem.

Lysimachus

Nic pieniędzy na tem niema.

Dorippa (drwiąco)

Wyłeko się oczyszczam!

Lysimachus (na stronie)

Ależ ja mam kłopotu! Ależem ja się dostał!

(w. 720-740)

To jest to wirtuozostwo dialogu plautyńskiego, które mu zjednało, zdaniem Varrona (Parm. 399. Buech.) palmę pierwszeństwa „in prouerbiis ratione modoque", i to stwarza przekonywującem uprzejmienny, zawsze trzymał pod akcją w całej sztuce, o którym mówił Horacy, gdy zestawiał Plauta z Epicharmem: „ad exemplar si cuti properare Epicharmi" (Ep. II. 1. 58).

W greckich sztukach występowały czasem jeden, tradycyjnie od czasów tragedji najdawniejszej wlokące się stichomytje, czyli dialogi, polegające na ściśle symetrycznem wygłaszaniu przez każdą osobę tylko po jednym całym wierszu, także jak n.p. w scenie „rozpoznania" w Menandrowskiej Perikeiromene (w. 349-?, Koerte[2], ~~pro Maas 1910~~)[1]. Plautus, który takich mistrzów naśladuje, tego rodzaju sztywne i monotonne stichomytje umiał zawsze przetykiwać żywiej, jak to widoczne n.p. w „Epidikazie", gdzie w scenie rozpoznania Periphanesa i Stippy (w. 526-) z całej stichomytji tylko komiczne strzępy zostały (p. wyżej str. 110).

Tu walka z monotonją greckich oryginałów widoczna jest także i w innych szczegółach: Tak n.p. wydaje się prawdopodobne, że Plautus przerabiał odpowiednio, w celu ożywienia, długie zwykle i nudne opowieści o minionych wypadkach (διήγησις) i w ten sposób powstało n.p. (jak zgadł Daniel ~~1926~~) to niezwykle barwne opowiadanie Sosji o bitwie z Teleboasami w „Amfitrjonie" (w. 213-); nie jest też jednak całkiem pewną n.p. gdyż u Eurypidesa spotyka się także opowiadania (διήγησις) pełne życia i dramatycznego wyrazu n.p. opis bitwy w „Hiketydach" (w. 650-) — a znanym jest przecież potężny wpływ Eurypidesa na greckę komedję nową. Natomiast całkiem pewną jest rzeczą, że Plautus przerabiał w tym dziale wszędzie monologi. A więc przedewszystkiem przewaga ich część zawdzięcza przez ożywienie tempa i rytmu, tudzież przedstawianie muzyki na partje śpiewane (cantica), następnie unika zbędnie długich a nudnych tyrad moralnych, takich jak n.p. w „Dniu Trzygrosznym"

F pełnej patosu

F niewątpliwie w oryginale istniejącej

F w tekście ~~n.p.~~ ~~str. 349~~

F oryginału Plauta,

[1] Por. P. Maas, Zu Menander, Rhein. Mus. 68 (1913), str. 361-362.

(najwidoczniej mocno obniżone) kazanie Megarowidera na temat szpetnych obyczajów (w. 23–) – normalnowyjąc natomiast z zamiłowaniem w scenie komicznej tyrady, (moralizujące) zawierające jakieś komiczne, jak np. krytykę „złych manier" pnia Periplektomenusa w „Żołnierzu" (w. 751–, p. wyżej str.), lub wycieczki przeciw próżności i rozrzutności kobiet w „Epidikuszu" (w. p. wyżej str.) i w „Skarbie" (w. p. wyżej str.).

Trzeba jest tu u niego unikanie monologów w tym kierunku, że na miejsce jakichś patetycznych wybuchów daje komiczną ich parodię (p. wyżej str. 198), lub, prościej, jak to robił Terencjusz (p. wyżej), tylko krótkie skonstatowanie faktu (np. Epid. w. 610–), a zwłaszcza na miejsce spokojnego podania ~~prawdopodobnej~~ samej istotnej rzeczy, przedstawiającej dla niego jakąkolwiek możliwość komicznego wyjścia, daje zwykle (jakgdyby) ~~fragmentarycznego przejęcia~~ ~~z życia danej osoby~~, wraz z komicznymi refleksjami, przewidywaniami, planami i obawami. Tak np. z jakiejś mu znanej greckiej sztuki komedii nowej, powstałej może pod wpływem Menandra, zachował się fragment[1] (~~Oxyrh. 1074, O. Schröder, 1915~~), w którym niewolnik Dacos, ustrojony od pazia, że ten pannica jedną dziewczynę (nazwisko?), zakochawszy się w drugiej, postanawia, pomimo wielkich trudności, pomóc młodemu panu i wypowiada to w monologu, stanowiącym zresztą ze sobą samym. Pomimo wielkiego zniekształcenia, całość monologu (jest niepełnie wyraźna i wygląda według rekonstrukcji Schrödera) mniej więcej w sposób następujący:

„ - - - - - - - - - Odnedt, sam zostałem.
Teraz nie czas, Dacie, na duchu upadać,
Dziś trzeba – to przecie nie byłoby męskie –
Lecz wszystkiego próbować, żeby się pokazać,
Żeś nie jest byle jaki. Rzecz warta wysiłku.
Więc przez wzgląd na fletnistkę, świeżo zakupioną
Trza pana wywieść w pole - - - - - - - - -
Raz czy drugi, lecz wszystko to przecie wymaga
Rozwagi, ostrożności - - - - - - - - - -
- - - - - - - ale w każdym razie
Trza ratować pana - - - - - - - - - -
Tak więc tego dokonam – albo sam przepadnę." (w. 29–42)

Wszystko krótko, zwięźle, w niecałych 14 spokojnych tymczasach jambicznych. U Plauta, w zupełnie analogicznej sytuacji, Epidikus, w bardzo rozwiniętej ~~[illegible]~~ śpiewanej partii wypowiada się nerwowo, z rozmachem, ~~w 30 prostych wersach~~, wśród najrozmaitszych urozmaicających po plautyńsku rzecz samą, dodatków:

[illegible]

[1] Zwłaszcza fragmenta za pomocą nowego sposobu, excepto dimidiato, ed. Otto Schroeder, Berlin 1915; Pap. Oxy. 11, cat. E. n. 29–41, str. 41–42.

[illegible] (w. 81-100)

Plautowi chodziło bowiem niemiernie ~~o przyspieszenie tempa~~ o akcję, poruszenie wypadków swym własnym, [illegible]wszystkim go temperamentem i o usunięcie wielkich nastrojów ciężkich, ponurych.

Stąd też to rugowanie ze sztuk greckich, gdzie tylko można, lub przynajmniej jak najwięcej skracanie wszystkich refleksyj poważnych. Grecka komedja nowa bowiem, opanowana przez dziwną skłonność do teoretyzowania, jest przeważnie refleksyjna. Właściwą jej istotę stanowią nie intrygi, zawsze prawie te same i nie będące niczem innem, jak tylko stereotypową kanwą, mniej nie efekty komiczne, które tylko przygodne i dla ogólności widoku przemijające — ale położenie głównego nacisku na życie i bardzo głębokie studjum charakterów ludzkich w najrozmaitszych okolicznościach życia codziennego, które zmieni niekiedy mocno tragicznemi czy rozczulającemi sytuacjami najlepiej prawidły duszy wydobywa — następnie filozoficzne rozważania problemu życia, stanowiska człowieka wobec wielkich tradycyj Tyche, jego stosunku do innych ludzi i wszystkich istot żyjących.

I tak jak w ówczesnem greckiem, kwietystycznem społeczeństwie epigonów panuje niemal zanik wielkich ideałów i olbrzymich porywów, tak i tutaj wszędzie pobłażliwa bezradna nuta jakiegoś zwątpienia, bezsilnego poddawania się zmartwieniu i trosce (ἆρ' ἐστὶ συγγενὲς τι λύπη καὶ βίῳ Men. frg. [illegible]), w najlepszym razie pocieszanie się tą bardzo smutną pociechą, że moc cierpienia stanowi o istotnej wartości człowieka (ὅτι δὲ τῇ λύπῃ χρῶνται. τοῦτό μέντοι ἐστὶ κάλλιστον πολλῶν, Filem. frg. 135 K.). Zapewne dlatego, że cierpienie moralne odróżnia człowieka od zwierzęcia, człowiek jednak uchyla się za wszelką cenę (Men. frg. 223, 534 K.) i za nieszczęśliwsze od każdego zwierzęcia, które przynajmniej nie ugina się pod ciężarem przeszłości, przez człowieka samego stworzonych (Filem. frg. 88-90, 93, K.).

Problem bogactwa i ubóstwa, πλοῦτος – πενία, jest niemiernie często traktowany — i [illegible]

πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει

Siła jest dziwna, lecz nad wszystkie bóstwa
Drwiny - człowieka potęga... (Schmidt Antyg. w. 332- podk. Sterana)

i zarazem niewiastą, zrobiwszy z człowieka wiatr wrzaskliwy:

πάντων δεινῶν πόρον ἄνευ μόνου

przy obrocie ciężkie hasło: przenigdy, ta człowieka,

φεύξεται θανάτου μόνον.

a ta brutalna pewność przenigdy, silniejszego nawet od bogów, ciężąca nad życiem człowieka, uruchamia tu jest wszędzie - z ironią lub rezygnacją:

. . . . . πόρον δ' ἐπ' ἄπορον

ἀεὶ τὸν ἀεὶ ἔξεις κοὐδὲν δεήσεται

. . . . . byleś tylko przeniknął,

to samych bogów nawet mieć będziesz za sługi -

(Men. fg. 507 (v. 3-4 K))

- ἀεὶ γὰρ εὑρεῖν ἐστι τὸν δεόμενον ἀεί,

πρὸς τοῦτ' ἐὰν βούλῃ, πάντα σοι γενήσεται

- nie, to jest właśnie (przenigdy) ; jeśli go mieć będziesz,

mów, co ci się podoba: wszystko ci się uda -

(Filem. fg. 65 K. w. 3-4)

πάντοτε οὐδὲν ἐστι δυνατώτερον

najmocniejszy w świecie jest człowiek ubogi -

(Men. fg. 597 K.).

Zupełnie tę samą cześć dla przenigdra, w pełnych goryczy słowach, przynosi Hedrowski Orgon w Dziwaczce, wnoszący na scenę „cały ogrom życia, pełnego bólu, nędzy i znoju"[1]:

. . . . . złoto, złoto.

Tego tylko każdy pragnie,

O tem, komu go zabraknie,

Niech się wstydzi, niech uciecze,

Świat już zginął w nim człowieka" (III, 41)

i „tragicznymi"

W dziedzinie humoru, który pisze w epoce, podobnej naszym dniom do epoki greckiej komedji nowej, nie brak akcentów tragicznych, ale w każdej z tych komedyj okazują się dziwnie bolesne obrazy, przypominające „uśmiech konającego".[2] (Kochanowski 1924).

Ogromny masę takich refleksyj zachowały nam fragmenty greckiej komedji nowej, a chociby nawet przyjąć, że takie właśnie obrazy ich jest w znacznej mierze przypadku, lub że część tych sentencyj w związku z nieznanym nam dziś kontekstem miała całkiem inne znaczenie (n.p. Men. fg. 125 K. i Plauta Merch. 306-), to mnóstwo jest ich tak wiele, że cyfry te (nasze) i skłonność myślenia do tego wahają właśnie pomiędzy patrzenia na życie zapewne się nie da.

Zarodki tego zrodziły nie tylko plautyńskie dramaty rodzinne, takie jak „Jeńcy", „Komedja skrzynkowa" (z Menandra), „Lina" (z Diphilosa), częściowo „Stichus" (z Menandra), „Dzień przygodowy" (z Filemona), w których Plautus (jak to

1) Kochanowski, wstępy, str. 179-180. (128, 178)
2) Kochanowski, wstępy, str. 242, przyp. str. 168 (str.)
Por. Chmurowski, wstęp, str. 247 -

wyżej) wskazywałem) wyraźnie zwraca się z takiemi właśnie nastrojami oryginałów - ale takie najpiękniejsze, miękkie fragmenty (całych sztuk) Menandra, w których spotyka się wprawdzie tu i ówdzie iskry humoru, ale nie na tym uczuciu, jakby chłodna powaga i głęboka tkliwość tak wiernie (niestety) przedstawianego i nastrojowanego życia mroczny śmiejące się usta (Menander bywa w najlepszym razie miły - „incundus", jak o nim powiedział Owidjusz - ale szczere wesoły nie jest nigdy; skłania nawet czasem do uśmiechu, ale do życiowego uśmiechu, bez zastrzeżeń, nie pewnie niskiego.

Słusznie Arystoteles powiedział o komedji - mając oczywiście na myśli („stary" najdawniejszy) komedję attyckiej, że matką jej jest śmiech: Ἔχει δὲ μῦθος τὸν γέλωτα τὸν ἰδιωτικὸν (Poet. c. 5. 50. Karl.) - dlatego też Arystofanes każe się zgodnie według tego, czy-li o ile szczerze śmiechu wywołuje: διὰ τὸν γέλωτα κρίνουσιν ἐμέ (Ekkles. v. 1156), ale ta skłonność śmiechu, ta tendencja wywoływania wesołości i bawienia publiczności, w starej komedji polegająca głównie na satyrze, złośliwości i szydzeniu z osób politycznych i życia publicznego i stanowiąca tu istotę tych utworów - w nowej komedji, wobec innych jej zadań, schodzi zupełnie na drugi plan, pojawia się tylko mimochodem, tak, że komizm w istotnem (i obszerniejszem) tego słowa znaczeniu, przestaje być cechą charakterystyczną gatunku.

Z innemi zasadniczą wprowadza tu dopiero Rzym, i to specjalnie Plautus, który swej pracy komediopisarskiej zupełnie inne cele wytknął, niż greccy autorowie. A jego tendencje są zupełnie wyraźnie widoczne, tak z całego charakteru sztuk, jak i z wielkiej masy zdań, prawie umieszczonych w prologach, prawie wyjątkowo w ten sposób, że wyjęte ze nich można niewątpliwie zapatrywania samego autora. Słusznie bowiem powiedziano [illegible] że „każdy poeta, czy tego chce, albo nie chce, czy o tem wie, albo nie wie, głosi w swoich utworach taką lub inną filozofję życia, jest rzecznikiem takiej, lub innej idei moralnej".

Otóż widzieliśmy już, że Plautus nie dąży bynajmniej do wywoływania w audytorjum szeregu wrażeń artystycznych doskonałością swej komedji, jako takiej sztuki, bo za te walory znaczna większość jego słuchaczy była zupełnie niewrażliwa; Plautus dalej nie chce wcale dawać w swych sztukach „zwierciadła życia" - co było n.p. hasłem Menandra - bo jego nie interesuje wcale ani problem człowieka, jako takiego, ani filozoficzne rozważanie tego tematu, tak ulubione w (komedji nowej greckiej). Przeciwnie, Plautus nie lubi wogóle filozofji i stale się do niej niechętnie odnosi.[2] Ktoś Pseudolusa, przerywa sobie nagle swój monolog, w którym zaczął się zastanawiać nad potęgą Fortuny (Τύχη) (z obawy przed nudnem widzem):

„sed iam satis est philosophatum. nimis' diu et longum logui" (za dużo filozofji; już zbyt dużo gadam" (v. 687),

a (niewolnik) inny rzuca drugiemu prawie jako przezwisko te słowa: philosophe!" (Rud. 986). Zdaje się wreszcie, że swój własny stosunek do fi-

Menander był tamtym czasom, ale zdaje się nie umiał przejąć jego uczucia; „poezja, a nie życie" - filozofja Epikura wydaje się niekiedy tak ciasno gorsetą i krępującą, jak mykam i gazdzicom nie wydawać się życie. Plus ne cherche dans l'étude de la nature, plus on trouve de traces et d'amertume (Lukrecjusz). Jakaś

uciekając najsłodszej (swobodnej) gdzie tylko może teoretyczne dyskusje grecko;

1) L. Krzakiewicz, O wrażeniu epikureizmu, Przegląd Humanistyczny II (1923), str. 245.

2) Sellar, m.prd., str. 192.

najlepiej
korzystał Plautus w „Kupcu", stawiając etkantjona, który od Prodamasa:

„nescio ego istaec: philosophari mihi quidem dicici negue scio"

nie wiem, nie znam filozofji, nigdym jej nie słuchał" (w. 147),

podobnie jak n.p. Kasper Mojżeszowski:

„Niepotrzeba z tych filozofij do życia omasta:
Ja: co widzę oczami, w to wierzę i basta."

(„Zwady miłosne" I. 1, Boży).

na zapytanie, czy istnieje „najpełniejsze dobro"

Toteż refleksje i rozmyślania napozwolę powaźnie pojęte, należą w komedjach plautyńskich do rzadkości, a o ile się zdarzają, to są podawane jakgdyby z obowiązku rzemiosła, bez wiary w ich doniosłość.

typowych

porównując pod tak silnym wpływem tragedji Eurypidesa,

Następnie greccy autorowie „nowej komedji" jak na to wskazują zwłaszcza fragmenty Menandra -> niewątpliwie chcieli niekiedy wzruszać (; w zabytkach naszych dadzą znaleźć mnóstwo scen i sytuacyj mylnie patetycznych i tragicznych. Plautus jednak, jako wróg wszelkiej patetyczności i wzniosłości (horror sublimitatis") stara się zawsze - o ile to tylko możliwe - jaknajprędzej, jaknajwięcej ominąć wszystkie te sceny, bo nie cierpi (sentymentalizmu ani farsy) „efektownych wzruszeń" wiedząc, że „wszelkie wzruszenie jest wrogiem wesołości."

To jest, tak jak i u nas nieraz u Moljera, czy Fredry.

W komedjach najmniej plautyńskich, t.z. najmniej udanych są takie komedje, w których mieszają się elementy wzniosłości z groteskowością i tragizmu z komizmem - co zawsze musi zepsuć sztukę - a najlepsze są te sztuki, w których zdołał wszystkie patetyczności unikać, prostytuować na komizm, lub sparodjować.

Arystofanes w swojej sztuce o mieście (jest mieście), tak ściśle związanej z życiem politycznem i publicznem, miał wyraźne tendencje moralizatorsko dydaktyczne:

„- - - jednak poeta winien zbrodniarzy zakrywać,
a nie na jaw wydobywać: i czem nauczyciel jest w szkole
dla chłopców, którym prowadzi, tem dla dorosłych poeta;
Przeto i cnoty nam wolno stawić" („Żaby" w. 1053 -, przekł. Kasprowicza)

i te tendencje spotykamy pewną ilość razy jeszcze w komedji nowej greckiej - tak jak nie wymarły w komedji europejskiej aż do XIX w. - to Plautus nie uprawia w swych sztukach ani polityki, bo to na scenie rzymskiej publicznej nie było możliwe, ani nie myśli moralizować, bo on nie zapytuje sobie wogóle głowy problemem moralności lub niemoralności swych sztuk, odkąd jak raz uznano w Rzymie te oficjalne zasady (słuszne, czy niesłuszne), że są to wszystko sprawy greckie, dzieją się w Grecji i nie dotyczą do niczego Rzymu i Rzymian. Dla niego rozstrzygającem jest jedynie pytanie, czy sztuka jest dostatecznie dla jego widzów zabawna, czy nie - a że osoby t.z. „pozytywne" i „moralne" są (w jego pojęciu) nudne, przeto takich ludzi i takich sztuk unika. Toteż nie znosi tak niczego, jak kiedy Plautus zachwala na początku i na końcu swą ostentacyjnie moralną sztukę (o.f.) „Jeńcy" („ad pudicos mores facta haec fabula est", po. wyżej str.), z bardzo to uzasadnioną obawą, że publiczność tej komedji bynajmniej entuzjazmować się nie będzie, lub kiedy na końcu

„Samochwała" kaie skompromitowaniem dowcipnisiów w ostatnich trzech wierszach, tuż obok przekleństw na swojego pogromcę -- policzkować karę, która go spotkała, a to ze względu na „moralizujący wstęp, jakiś to bądź miało na innych": „sine fastum indico, si sic alteri -- fiat -- magis metuant, minus has res studeant." Taki sam plasterek ogólnej moralności, stanowiący tylko koncesję nic nie znaczącą i etykietę wobec cenzorów rzymskich, przylepił Plautus na końcu „najnieobyczajniej" kończących się „Dziwów":

Gdyby oni ich za urodu nie byli nie warci,
Toby dziwiąc nie gruntowi z dziwnemi gtowami.
I myślimy takich pieczy wam nie przedstawili;
Gdybyśmy ich nie widzieli przedtem w innych sztukach,
Jak o dziewki się spierają z synami ojcowie --

Lecz tak, jak nie boi się, że ktoś na serjo weźmie np. nieco frywolną maksymę w zakończeniu „Panny młodej"[1] tak też wogóle nie wierzy we wielkie moralizowanie w teatrze:

Widziałem ja już wiele komików, w ten sposób
Mądre rzeczy prawiących - i jak im klaskano,
Gdy ludzie tę zaraz drogę wskazywali;
Ale kiedy z teatru każdy wrócił do domu,
To żaden nie był takim, jak im zalecano." (Rud. 1249-)

Zapatrywanie wypełnia półsłówkiem do zdania Fredry, który o zbawiennem moralno-dydaktycznem teatru tak się wyraża:

„Trzeba wiedzieć, że nigdzie nie ma tylu cnotliwych cnoty, ile w teatrze; lubo w zapasie ovych szlachetnych uczuć najwięcej gdzie - chrystek i zegarkowy." (Kwiaty rzeczy.)

Ale Fredro, który nas zdradza, że „nie po to pisał komedyje, by dudków do śmiechu pobudzał" (Kwiaty rzeczy) okazuje gdzieindziej czasem tendencje moralizatorskie (choć nie tak naiwnie jak Goldoni): Fredro chce mianowicie (w wydaniu późniejszem) do pierwszego wydania komedyj (Wiedeń 1826): „malować wady społeczeństwa" i twierdzi, że „godzien każdego autora komedyj być powinien znany wiersz jednego z naszych pretorów" [Narusiewicza]:

„Satyra w nieprzytomności nikomu nie tają:
Cnotom być ozdobą - gani obyczaje."

Obok tego u Plauta ani śladu - i myli się najzupełniej Mirkant, jakoby w Plaucie widzieć drugiego La Bruyère, un moraliste et un philosophe" (!).

Plautus pragnie jedynie zabawić i rozśmieszyć za wszelką cenę (swoich widzów, którym nie chce się dla których podobać, to dla nich) przeto i wyzbył się wszelkich zamiarów moralizatorskich: „Horum caussa haec agitur spectatorum fabula"

(Pseud. 120, Prol. 551),

a jego aktorzy mają prawo się tłumaczyć o to, „czy się podobali":

„si placuimus, negue ob id fuimus"

(Capt. 1035)

tak samo, jak później aktorzy szekspirowscy, zapewniający widzów:

„we will pay
With strife to please you, day exceeding day;"

(„All's well", „Twelfth Night" epil.)

„our true intent is: all for your delight"

(„La critique de l'École des femmes" fin.) („A Midsummer Night's Dream" V. 1.)

i Molier, gdy broniąc się przed zarzutem lekceważenia reguł komparycyjnych powiada:

„je voudrois bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin."

I Plautus osiąga cel swój istotnie: naprzód przez wprowadzenie do spokojnej i nawet nieraz nieuczonej greckiej komedyj żywej muzyki, śpiewu i tańca, następnie przez podawanie widzom obrazków i rozegrań scenicznie zajmujących z greckiego (a więc najmniej obcego rzymskiemu) życia (p. wyżej str.) a wreszcie - i to jest najważniejsze - przez doprowadzenie (zbalansowanej greckiej komedji - świeżej, grającej krwi (żywiołowego życiem) pulsującego w jego sztuce

[1] Fabia wyżej str.

[1] Jellas, wydanie, str. 160. [2] Kwiaty rzeczy, wydanie str. 237. J. Kleczyński, wydanie str. 216.
[3] Kwiaty rzeczy, I.
[4] H. Biegeleisen, Źródła sztuki autora ks. Fredry, (Lwów, 1897, str. 187.
[5] w Plaucie, II, str. 113-114.

jakgdyby trzema potężnie tętniącemi arterjami: komizmu sytuacji, komizmu charakterów i komizmu wynaturzonego. W ten sposób jego sztuki, zamiast na pewnego rodzaju (zaniedbane) karykaturalne, czy też zmalone a zeświniane farso-komedje (przypominające nam zwłaszcza Ludwika Terencjusza) oraz zajęły faktycznie dalny – i to ten, który jedynie był możliwy – etap rozwoju klasycznej komedji, stanowią wobec oryginałów greckich istotnie „novo modo verum aliquod inventum", nowy gatunek, którego najistotniejszą cechą i największą wartością staje się ta niezrównana plautyńska vis comica.

Plautus zdaje sobie z tego sam sprawę, gdyż (raz) zaskakująco jednę ze swoich sztuk, podnosi jako główną zaletę, jej komiczność i śmieszność:

„ineptior haud ullus in hac comoedia
ridicula res est!"
„żaden żart i figiel w tej oto komedji
nie jest śmieszna!" (Amph. 13-14)

W ten sposób nie zaskakuje mej sztuki żaden z autorów greckiej „komedji nowej." Do tej skupiony teraz, to ujęciu wynaturzeniu, a specjalnie plautyńskiem (komedja starożytna: klasyczna odbija się w całej pełni) najdawniejszy przemiotek życiodajny. τὸ γελοῖον, śmiechu starej komedji attyckiej, który w (pierwowzorach) greckich Plauta uległ jej był prawie zupełnemu zanikowi.[1]

Plautus znalazł tutaj prawdziwy rdzeń do życia, gdyż patrząc na żywiołowe powodzenie współczesnej mu, zeświniałej i nabożnej wg niego i mesotorzącej farsy ludowej – która do dziś dnia żyje w formie farsy neapolitańskiej – zrozumiał, że przyjdzie mu z nią sprzątnąć i – wytrzymać konkurencję. A że pod jej wpływem wybrał najsłuszniejszy sposób, że tchnienie jego komizmu było istotnie życiodajne, to świadczy o tem fakt, że wiedy później Terencjusz wrócił znów do stylu komedji greckiej, biorąc sobie za wzorzec dosłowny przekład V. verbum de verbo exprimere" (przekład dosłowny ...ext. II.) i wracając do chłodnej refleksyjności oryginałów, począł wymuszonej komedji nóż na gardło wytrawny sposób, sznurować, a zacny kwiat zeświniałej roślinności – wtedy ona przestała nietylko się śmiać, ale wogóle żyć. ~~I Terencjuszowa (swobodniejsza) komedja wymuszona i wogóle komedja (klasyczna) starożytna~~

Publiczność rzymska – pora nie wielka (grupa) znawców (i koneserów) greckiej literatury (trzeźwych (klas. prof.)) – i w mej wielkiej części (znanie) instynktownie odrzucała zaśmiecone komedje Terencjusza, w których odczuwała przedewszystkiem brak owej „vis comica" (C. Caesar, Ter. vita c. 7. Suet.) i wiemy o wypadkach, że sztuka jego teatr nierzadko niechciał nawet do końca wysłuchać. A sztuki Plauta dzięki ich niepospolitym walorom, nie schodziły ze sceny nawet po jego śmierci i długo jeszcze bawiły (Rzymian,) których (później) zawstydził[2] znamienny epigram:

„Postquam est mortem aptus Plautus, comoedia luget,
Scaena est deserta, dein Risus, Ludus, Iocusque
Et Numeri innumeri simul omnes collacrimarunt."

1) Fränkel, m.p., str. 383. Leo, Gesch. d. Röm. Lit. str. 138, 224-225;

2) Maximil. Richter (Pericarum quaestionum et scriptorum de se et aliis indicia, Lipsiae 1914 [Commentat. Phil. Jen., XI. 2.]) sądzi, że epigram ten powstał między 1. śmierci Plauta (str. 11-13).

„A odkąd Plautus w grobie legł,
Z komedji smutek wionie,
Na scenie pusto: śmiech, żart
Dowcip i blask mierzwiony zwiędł
Wynędzniało to żniwo tonie." (Gell. I, 24. § 3.)

Pamiętać jednak należy, że wynędzniałe walory komedyj plautyńskich w całej pełni mogły przyjść dopiero w grze na scenie, gdyż Plautus jest par excellence autorem słowa mierzonych przeznaczonych do grania i śpiewania, (Arist. Rhet. III. 12 (1413 b.)[1]), nie do czytania i o jego komedji kazano[1] mogły dostatecznie powtórzyć to, co Molier powiedział w przedmowie do L'Amour médecin: „On sait bien, que les comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre." Charakterystyczną jest rzeczą, że te właśnie słowa wypisał Fredro w przekładzie swym na wiele Don Kichota, który, jakto już kilkakrotnie wyżej wspomniałem, najwięcej się zbliża do komedyj plautyńskich.

* * *

Zakres zatem oryginalności i oryginalnej twórczości Plauta, pomimo tego, że był on życia Rzymianem, ~~skazał się~~ bardzo rozległy. Obraz jego stosunku do greckich oryginałów zyskałby najlepsze oświetlenie, gdyby nam były dane, porównać dla próby choćby jedną jego komedyję w przekładzie z odnośnym greckim oryginałem; gdy to niestety nie jest możliwe i np. jedynie dwa (zupełnie pewne, ale bardzo drobne) fragmenty greckie z pierwowzorów „Komedji Skrzynkowej" (p. wyżej str.) i „Dziwki" (p. wyżej str.) zwracają uwagę naszą na to, że dwa fragmenty, napewno pochodzące ze „Skarbu" Filemona, zostały przez Plauta pominięte w jego przeróbce, w „Trzygrosziu"[2] (p. wyżej str.) – wypadnie nam uciec się do autora, stojącego pod wielkim wpływem Plauta i naśladującego wyraźnie jego maniery, t. j. do Cecyljusza, z którego rzeczywistym tekstem zachowały nam się trzy nieco dłuższe fragmenty komedyj p.t. „Natrętni", wraz z odpowiadającemi tekstami Menandra (Πλόκιον).[2] (z roku 1913)

Jeden z nich podsunął nam już wyżej jako próbka plautyńskiego przerabiania monologów greckich na partje śpiewane; drugi, to monolog niewolnika, rozpaczającego w greckim oryginale w patetyczny sposób na wieść o hańbie, która spotkała córkę państwa:

„O po trzykroć nieszczęsny, kto, będąc ubogim
Żeni się i ma dzieci: co za brak rozumu!
Nawet potrzeb koniecznych on nie zaspokoi,
A gdy biedzie nieszczęście zdarzy się domowe,
To nie umie swem mieniem wstydu tego odtrzeć,
Lecz wynędzniałem jest na ciele to nieszczęsne życie
I żyje w biedzie nędznej; ze wynędzniałego z tego
Mając ugrzęzł nazwisko, a ni kroku dobrego!

* Porównaj R. W. Weissenfels, The original element in Plautus, Cambridge 1917; jest ciekawą próbą studjowania na piśmie, z użyciem nieograniczonych literalnych przedmiotów.

1) Paul. Abrens, de Plauti Athenaeo, Jenae 1907, str. 5.

2) Diggle, Gnom. ad Rim. dit., str. 466–469. 221–226; (miejsce odpowiednie z przekładu dane)

Tak nad jednym bolejąc, wnyślich uprominam.
(Men. fg. 404, K. III. 117)

U Cecyljusza spotykamy tylko krótkie skonstatowanie faktu, bez tych wzruszających lamentów:

Ten dopiero nieszczęsny, kto ligdąc ubogim
Na ogół dzieci chowa; bo jego i chowa
Się z zarazą — wszystkim znane — nie mają ostrogi:
Bogacz tatwo, pomierzymy, swą kaźdą zakryje. (Caec. V. 169-172, Rotha)

Gellijusz, przytoczywszy te fragmenty (II. 23) gani (Terencjusza) Menandra bardzo ostro, a to za „obniżenie naturyn, brak godności i wdzięku" („pigra istaec omnia et a rerum dignitate atque gratia vacua"), za przedawanie tylko „okaleczałych zarodków z Menandria" („trunca quaedam ex Menandro"), wobec „prawdziwie żywych i wspaniałych mimów greckiej sztuki" („motus affectionesque animi in Graeca comoedia mirabiliter acres et illustres") — co nie jest w stanie zorjentować się, że o to właśnie chodziło, że to Terencjusz, nastrój i styl całego, świadomie wprowadzony przez Cecyljusza, który tak samo jak Plautus, nie stroni od autyfonicznego patosu. F. jest

W trzecim fragmencie skarży się niemłody mąż na swe niewieściste usposobienie. Nic nie wskazuje na to, by tu miał być choć cień komicznej przeciwności, jest to nastrój na serjo przejętych, ponurych refleksyj i rozważań:

Dziedzictwo mam (ze) żoną, Lanyję. Nie mówiłem?
Rzeczywiście nie mówił? Mamy więc w niej panią
Domu, roli, wszystkiego — przebóg — swych uczuć uczucia!
A dla wszystkich jest przykra i nie tylko dla mnie:
Jemu gorzka dla syna, dla córki! — O, trudno
Znaleźć tu jakąś zasadę. — Tak, wiem o tem dobrze." (Men. fg. 403 K. III. 116)

— Cecyljusz robił z tego wierszą, pełną temperamentu i rubasznego, domowego dowcipu, rozmowę:

Czyż twa żona jest przykra? — Jemu pytań o to?
— Więc jakie? — Nawet wspomnieć bez wstydu nie mogę:
Skoro przyjdę do domu, zaraz — na mnie zaraz
Żonie takim całusem i to jemu na rzęsy —
— Całus przecież nic złego, chce tylko... byś oddał,
Coś wypił poza domem! (Caec. 158-162)

I z tego ocenienia Gellijusz nie jest zadowolony, bo przypisuje Cecyljusza za to, że „pominął nieboszczyka Menandra żywcem z życia wyjęte, dodał jakiejś brzydoty i wolał dążyć do wywołania śmiechu, niż zachował (właściwy) typ występującej osoby": „illud Menandri de vita hominum media sumptum ... omisit ... alia nescio quae mimica inculcavit — ridiculus magis quam personae isti, quam tractabat, aptus et convenions videri maluit".

Nasuwa nagana niedołężnego pojąć i ocenić istotę rzeczy Gellijusza, chciała nam (na tym przykładzie wyraźnie) typowo plautyńskich sposób przerabiania nastrojów ponurych na komiczne, z celowem (ignorowaniem) „zróżnicowania życia" — sposób, który rozstrzygnął o sławie Plauta: (jako genjalna komizacja) ridiculus videri malunt.

VII.

Zależności i wpływ Plauta.

1.

Pomimo tak mylnej oryginalności Plauta, trudno twierdzić, że komedja plautyńska wyskoczyła z głowy autora w pełnym rynsztunku, jak z głowy Dzeusa Atena: i u Plauta są niezaprzeczone ślady zależności, chociaż brak ustalonych zabytków nie zawsze pozwala na ich stwierdzenie.

I tak była jej mowa o tem, że rzymską manjerę komedjopisarską, polegającą na tłumaczeniu t.j. na przerabianiu utworów greckich, zaprowadził jej Liwjusz Andronikus i że od niego pochodzi ustalony dla całej późniejszej rzymskiej komedji typ senarza jambicznego i septenarza trocheicznego. Już u Liwjusza zauważyła się także to typowo rzymskie łączenie się w wierszu z akcentem ~~akcentem~~, które tak ważną rolę gra u Plauta.

Dalszy rozwój miar wierszowych i rozszerzenie ich repertuaru jest bez wątpienia dziełem Liwjusza, wśród którego fragmentów znajdują się jeszcze tak [illegible] miary liryczne, jak (dektonary jambiczne — septenary) trochejczne anapesty, (i kretyki) pochodzące według wielkiego prawdopodobieństwa z partyj śpiewanych („cantica"). Jest tedy bardzo możliwe, że te (partje) Liwjusza dały Plautowi impuls do tak bujnego rozwinięcia jego (arcyj) partyj śpiewanych. Wskazano też na to[1] (Leo, Anal. II. 1898, Fränkel 1902), że „cantica" plautyńskie obejmują tem samem, tem całem zasobem ligu retorycznych dziwolągowych i językowych, co najistotniejsze rzymskie tragedje, o ile pozwalają poznać to fragmenty Liwjusza i zwłaszcza Newjusza. Przechowała się dalej tradycja (dość późna; bo u Hapiskusa z III w. po Chr.), że komicy rzymscy, a zwłaszcza wymienieni wyraźnie Plautus i Cecyljusz, często używali „zwrotów dawnych", ukutych przez ich poprzedników, jak n.p. wyrażeń Liwjusza w przekształceniu postaci (otwarcia i zamknięcia).[2]

Równie ważną jest pewną (o czem była jej mowa), że, jak wskazują fragmenty, komedje Newjusza przesłały jej najwidoczniej ten typ nawskroś, co sztuki plautyńskie, t.j. to pełne werwy i humoru zajęcie, przyczem dziwactwo ich najwidoczniej tkwiło w zacieśnieniu ~~zacieśnienie~~ w stosunku do erotyczności współczesnych comici (z czego Plautus musiał z konieczności zrezygnować), nastąpiło, że mówiąc

2) „Ipsi denique comici plerumque sic scribere inducunt, ut eos faciunt vetera dicta usurpare. Nam et Ennius tute es, pulpamentum gnatis' Livii Andronici dictum est (et) multa alia, quae Plautus Caecilius que protulerunt (Script. Hist. Aug. II. 223 P)."

Zupełnie niestosownie odsyłają niektórzy uczeni, jak n.p. Leo (Plautus. Forsch.[2] str. 90/1) i H. De la Ville de Mirmont (str. 189-190), Liwjusza od tego fragmentu, twierdząc że Hapiskus powiedział tu Liwjusza i Terencjusza, z którego ten ostatni najdużo się w Eunuchu (w. 426). Istne znaczenie Hapiskusa jest zupełnie jasne i ścisłe: nie odnosi się w sprawie użycia tego zwrotu przez Terencjusza, podkreśla tylko, że używają go (i Plautus i Cecyljusz, Liwjuszowskiego — obok innych „zwrotów starych") (Études sur l'ancienne Poésie Latine, Paris, 1903)

1) Leo: Analecta, II., str. 12.
Fränkel, ~~Jahrb.~~, str. 337 n. 2.

L.C.

które wyny, charakterystyczne dla plautyńskiej techniki kompozycyjnej ~~typ kontaminacja~~ dzieła ij również jui u Newjusza skonstatować:

O „Kontaminacji" (z pewnością od Newjusza pewnego typu tytułów sztuk) była jui mowa, a jeśli Plautus wzięta prologi, nie zajmujących ij zupełnie świata akcji, a zachwalających jedynie samą komedyję (p. wyżej str.). jak n.p. w „Komedji Oślej", gdzie w prologu czytamy:

„nunc hoc ludorum in hac comoedia,
ridicula res est ---- --- (w. 13-14),

to wśród fragmentów Newjusza znajdujemy zupełnie analogiczny zwrot z prologu sztuki „Acontizomenos":

„Acontizomenos fabula est prime proba ... (w. Rib.[2]).

w którym zwłaszcza ta pełna życia świeżość, gorące tempo dykcji i świątość wyrażeń żywcem Plauta przypomina. Wystarczy przytoczyć jeden fragment z newjuszowskiej „Tarentilli", w którym mamy opis zalotnej dziewczyny; treść ten i nawet wyrażenia odpowiadają ij prawie dosłownie u Plauta, w rozdziałach, jakie zrobi w „Oślej Komedji" (p. wyżej str.) młodzieniec, w swym kontrakcie kupna dziewczyny: u Newjusza czytamy:

„Alii adamat, alii admittat, alium amat alium tenet.
Alibi manus est occupata, alii percellit pedem
Annulum dat alii spectandum, a labris alium invocat ... (w. 76- Rib.[2]),

a u Plauta:

„Negne illaec illi pede pedem hominis premat ...
Negne quom descendat inde det quignam manum:
Spectandum ne quoi annulum det negne roget ...
Negne illa illi hominis nutet, mittet, adnuat." (Asin. 775-)

Nie ulega tedy wątpliwości, że Plautus był pod wielkiem wpływem Newjusza i zależność ta okazałaby ij niewątpliwie jeszcze wyraźniej, gdybyśmy Newjusza lepiej znali. Ale Plautus najwidoczniej utalentowanego swego poprzednika w jego własnej manierze przewyższył - być może dlatego, że ograniczył ij tylko do samej komedyji - a wyrazem potężnej jego indywidualności jest zarówno fakt, że zaćmił swą sławą poprzedników, spychając ich komedyję w niepamięć - jak i wpływ, jaki wywarł na całą późniejszą rzymską i wogóle europejską komedjografję.

= jako prazródziny jej „klasyk"

O komedjach młodszego rówieśnika plautyńskiego Ennjusza nie da ij w tym względzie wiele powiedzieć, wobec tego, że zachowały ij z nich jedynie tylko 3 tytuły i 4 drobne fragmenty, a wykazane przez Fränkla[1]) podobieństwo stylowe między arjami plautyńskiemi, a fragmentami z tragedyj „Rozmiłowanego" Ennjusza odnieść należy raczej do wspólnego źródła t.j. do Ennjusza i Newjusza. Zresztą jednak jest rzeczą wielce prawdopodobną, że Plautus parodjował czasem tragiczny, czy epiczny styl Ennjusza.

Natomiast Cecyljusz Statjusz, który zaczynał pisać komedje w ostatnich latach działalności Plauta t.j. ok. r. 190 przed chr., stoi już pod wybitnym wpływem sześciostopowego jambu, (wzoru) i pierwszy jego wzorem ograniczył się wyłącznie do komedji, godnym kontynuatorem reformatorskiego dzieła Plauta gatunku. Wśród licznych

[1]) w. podr., str. 352.

Dodać należy, że prozodyczne jak u Plauta, nawet w tych drobnych fragmentach Newjusza zaobserwować można (para objawem wspomnianej wyżej zacrepunści) wyraźną tendencyję do swobody operowania i do nadania sztuce grechiej kolorytu rzymskiego, czy italskiego, jak n.p. w jednym fragmencie „Parisjusa" (v. 21 – Ribb.), gdzie ktoś z humorem pokpiwa sobie z „prowincjałów", z mieszkańców miasteczka Lanuvium i niezręcznego Praeneste, które i u Plauta jest stale przedmiotem złośliwych uwag.

Ale najwyraźniejszym dowodem wpływu na Plauta jest język Newjusza, w którym zwłaszcza ta pełna życia świeżość, gorące tempo dykcji i żywiołowość wyrażeń żywcem Plauta przypomina. Wystarczy przytoczyć jeden fragment z newjuszowskiej „Tarentilli", w którym mamy opis zalotnej dziewczyny; treść ton i nawet wyrażenia odpowiadają niemal dosłownie u Plauta, to zastrzeżeniach, jakie robi w „Osłej komedji" (p. wyżej str.) młodzieniec, w swym kontrakcie kupna dziewczyny: u Newjusza czytamy:

Alii adiutat, alii adiutat, alium amat alium tenet.
Mihi manus est occupata, alii percellit pedem
Annum dat alii spectandum, a labris alium invocat — (v. 76 – Rib.²),

a u Plauta:

Negue illaec illi pede pedem hominis premat...
Negue quom descendat inde det quicquam manum:
Spectandum ne quoi annum det neque roget...
Neque illa illi homini mutet, metet, adiuvat." (Asin. 775–)

Nie ulega tedy wątpliwości, że Plautus był pod wielkim wpływem Newjusza i zależność ta okazałaby się niewątpliwie jeszcze wyraźniejszą, gdybyśmy Newjusza lepiej znali. Ale Plautus najwidoczniej utalentowanego swego poprzednika w jego własnej manierze przewyższył – być może dlatego, że ograniczył się tylko do samej komedji – a wyrazem potężnej jego indywidualności jest zaiste fakt, że zaćmił swą sławą poprzedników, sprzyjając ich komedję w niepamięć — jak i wpływ, jaki wywarł na całą późniejszą rzymską i wogóle europejską komedjografję.

O komedjach młodszego rówieśnika plautyńskiego Ennjusza nie da się w tym względzie wiele powiedzieć, wobec tego, że zachowały się z nich jedynie tylko 3 tytuły i 4 drobne fragmenty, a wykazane przez Fränkla[1] podobieństwo stylowe między arjami plautyńskiemi, a fragmentami z tragedyj i „Rocznikó" Ennjusza odnieść należy raczej do wspólnego źródła t.j. do Sinjusa i Newjusza. Zresztą jednak jest rzeczą wielce prawdopodobną, że Plautus parodjował czasem tragiczny, czy epicki styl Ennjusza.

Natomiast Cecyljusz Statjusz, który zaczynał pisać komedje w ostatnich latach działalności Plauta t.j. około 190 prz. chr., stoi już pod wybitnym wpływem surowszego nachyłku prety, [illegible] i pierwszy jego wzorem ograniczył się wyłącznie do komedji, godnym rywala naśladowcą prekursorskiego przez Plauta gatunku. Wkrótce mamy

*) Cfr. Duckett, II, str. 9.

F jako prazródziny jej klasyk"

1) m. prod., str. 352.

ji, że wpełni tak jak Plautus przekładał greckie partje mówione na śpiewane („cantica"), tzn. styl jego przeróbek, jak to wynika z zestawienia z fragmentów, zachowanych prez Gelljusza, okazuje tę samą, co u Plauta, tendencję do usunięcia patosu, urywania nastroju i wywołania efektu humorystycznego, czyli dążność do prawdziwej „vis comica", którą Gelljusz określa niezręcznie terminami „ridiculum videri" „mimica inculcare". (— jak słusznie zauważył Leo 1) — (1913), z jednej strony brak odpowiednich terminów technicznych w greckiej, zawsze dla Rzymian miarodajnej, teorji, a z drugiej, zalane tempo i bezwzględna dążność do komiki za wielką cenę, cechująca wypadki mimus, była tutaj przyczyną użycia terminu „mimicus" na określenie nowego pojęcia „komicznej". 2) Charakterystyczną jest rzeczą, że tym samym terminem określa Donatus (De fab. 20. V.) jeden z najwybitniejszych plautyńskich zwolenników komiki t.j. celowe przerywanie iluzji sceniczej (cp. wyżej str...), a Wielkazjusz Sedigitus w tym samem wypadku rzymskich komediopisarzy (Gell. XV. 24) stawia Cecyljusza na pierwszem miejscu dlatego właśnie, że był „mimicus": „Caecilio palmam statio do mimico."

Cecyljusz podjął najwidoczniej i doprowadził do szczytu plautyńskie zamiłowanie do komedyj intryg, bawiących przynajmniej publiczność fabułami, obfitujących w jak najwięcej efektowne sytuacje, bo tylko do tej właściwości odnosić się może sąd Warrona, który Cecyljuszowi przyznaje pierwszeństwo „za jego fabuły (argumenta)": „in argumentis Caecilius poscit palmam" (596 Linds.) (Non. 374. 5. M.). Nic nie potwierdza bowiem zdania Lea (1913), jakoby tenże Warro chciał określić kompozycyjną doskonałość budowy jego komedyj w przeciwieństwie do Plauta; tak samo nie może tu być rozstrzygający bardzo stary argument „ex silentio" (jak nie przemawia przeciw używaniu przez Cecyljusza t.z. kontaminacyj, gdyż Terencjusza, który nie poważyna się w tym względzie na Cecyljusza (Andr. prol. 18-) Terencjusz bowiem wymienia najwyraźniej tylko autorytety starych mistrzów t.j. Newjusza, Plauta i Ennjusza, i niema potrzeby wyliczania wszystkich, postępujących za tą samą manjerą autorów.

Niezaprzeczoną tendencję zaleciwić od Plauta okazuje język Cecyljusza, (co język Plauta) który się, w przeciwstawieniu do menandrowskiej barwności (widocznej choćby w przytoczonych prez Gelljusza przykładach) także zamiast figurami retorycznemi i blaskami, wśród których nadewszystko allitteracja, jak n.p.: „summum sibi alius socius socium sanciat" (v. 39, Rv66.?), „pericutias pavidum postremo a parco patre" (204), „praestrigias praestrinxit commoditas patris" (209); „ab amico amante argentum accipere" (214), i dążność do tworzenia nowych, komicznych prez swą niezwykłość słów, takich jak (n.p.): ~~collum (de, ex, pro. Plaut~~ „pulchritas" (55), „luculentitas" (78), „opulentitas" (186; pro. Plaut. Mil. 1171), „dulcitas" (217), „similitas" (216), „voltis empta est: voltis, non empta est" (5), — w czem być może, doprowadził do przesady, zarzucanej później n.p. smak Cicerona (ad Att. XII. 3. 1?). (Brut. 74. 258.)

Zdaje się, że Cecyljusz nie od razu osiągnął w swych komedjach styl plautyński, zbliżony prez ówczesną publiczność i tem tłumaczy się jego początkowe nie-

*) Gelljusz używa wprawdzie wyrażenia „comice" (XIII. 22, 12-13) ale w nieco odmiennem znaczeniu. (nie u nas) Również i arystotelesowskie jakościowe pojęcie z naszem „komicznem".

1) Gesch. d. Röm. Lit., str. 221-226.
2) Gesch. d. Röm. Lit., str. 319.

powodzenie, o którem stykamy w jednym z prologów Terencjusza (Hec. v. 9-27); niepowodzenie tem zrozumialsze, że, jak to widzi z zachowanych tytułów jego sztuk, wybierał sobie wcale biernie komedje Menandra, zwykle dość trudne do przystosowania na rzymski sposób. W końcu jednak, niewątpliwie pewne przystosowanie sobie manjery plautyńskiej, umiał zdobyć sobie nie tylko sympatje publiczności, ale i uznanie literatów, gdyż krytycy „wynosili go pod niebiosy", jak mówi Kwintylian (I.O. X. 1.), a taki Cicero, choć ganił jego język, uważał go - tak samo jak Terentyj Warkarjusz Sedigitus - za „najlepszego komika" (de opt. gen. or. 1. 2.)

Pod wpływem Plauta stoją i wszyscy inni: pomijąc prozę, o ile to można stwierdzić na podstawie nielicznych i drobnych fragmentów, nie pozwalających na jakieś daleko idące wnioski co do formy i treści sztuk; widoczne są tu jednak znaczniejsze ślady zależności od języka plautyńskiego, który stał się jakgdyby konwencjonalnym językiem gatunku.

I tak typowe plautyńskie tempo, dalej gry słów, a zwłaszcza alliteracje, skazują fragmenty Juwencjusza: „caput ei testatim dispregero" (7), „quodpotes, sile, cela, occulta, tege, tace, musa, mane" (1); Trabei: „lena delenita argento" (1), „Fortunam ipsam antehac fortunis meis" (5), a nawet ponawianego przez Cicerona o „twardy styl" Atiljusza: „per laetitiam hignitur animus" (2-3), „cape, caede, Lyde, come, conde" (4). Język zaś Akwiljusza był tak podobny do plautyńskiego, że mylono była konfuzja autorów, i był czas (przed Varronem), że Akwiljuszowi przypisywano plautyńską komedję p. t. „Boerja" (Gell. III, 34. p. wyżej str.).

Charakterystyczną wreszcie jest rzeczą, że jedyny zachowany fragment Licynjusza Imbrexa zawiera dość płaski (znany Krenta) szereg mitologiczny o złodzieju Marsie i nimfie Nerio, a to w odmienieniu do żołnierza samochwały i jego kochanki:

„solo ego Neaeram te meam, sed Nerienem,
cum quidem Mavorti ea in connubium data," (1-2, Ribb.²)

co, jak że stoi Gelljusza wynika (XIII. 23. 16) musiało być z Plauta przejęte, a mianowicie z jego „Cbura", gdzie żołnierz samochwał mówi do swej kochanki:

„Mars peregre adveniens salutat Nerienem uxorem tuam" (v. 575).

Wpływ Plauta zgarnął prawdopodobnie także wszystkie inne bliższe gatunki scenicznej rzymskiej, zmuszone teraz do bliższego się z popularnością Plauta, jakoto narodową komedji rzymską (togata), farsą Atellańską (Atellana), i nawet mimus, gdyż wszędzie tutaj, nawet w tych drobnych fragmentach, zaobserwować można cechy charakterystyczne języka plautyńskiego. Sześć fragmentów z Afranjusza, Nowjusza i Labeljusza przytoczył Leo [1] (Anal. II.), a wybitne upodobanie do manjery plautyńskiej wogóle okazuje zwłaszcza Titinjusz [2] (Nie opadł się wpływom Plauta) Terencjusz [2] który, idąc może tyle za własnym popędem i talentem, co za wpływem i być może pomocą grupy filhellenów, starał się jak najwierniej zbliżyć do oryginałów greckich.

[1] Analeta II, str. 9-10.

[2] Do Terencjusza zamierzam wrócić w osobnej pracy.

a niewątpliwie brakuje tu Terencjusza z uwzględnieniem nadzwyczajnego jego w Rzymie kolorytu z nim plautyńskiego

x) G. Przychocki, de Titinii aetate, Charisteria Kleczawskiego Cracoviae 1923 (Casimiro de) (--- oblata) str. 180-188.

i ostatni epigon rzymskiej komedji, (Sextus Turpilius, który jednak ~~żył~~ usiłował ~~tworzył~~, widocznie na własną rękę, między (wybitnie od Terencjusza zależny, styl terencjuszowski ożywił pierwiastkiem jędrniejszej, wulgarnej łaciny.

Mimo autorytetu i popularności Plauta nie może być faktu, że pod jego imieniem podrzucało się wielu naśladowców i trzeba było ustalić wysiłków trzech oryginalnych rzymskich, takich jak L. Aelius Stilo, Aurelius Opilius, Volcatius Sedigitus, L. Accius, Servius Clodius, Manilius i wreszcie Varro, by prawdziwe plautyńskie komedje z całego tego bardzo bogatego zbioru „plautyńskich" sztuk wyłączyć, przy czem na trudności ścisłych rozgraniczeń wobec wierności naśladownictwa, wskazują tego rodzaju fantastyczne pomysły i wybiegi, jak np. twierdzenie Varrona, że obok Plauta istniało komedjopisarzy Plautius i stąd tytuł „Fabulae Plauti" mógł oznaczać sztuki jednego, lub jak drugiego, albo (bezsensowna bajka Gelljusza, że Plautus „przerabiał i upiększał komedje dawnych poetów, które dlatego przypominały potem styl plautyński" (II, 3.), co oczywiście odnieść należy właśnie do naśladowców Plauta.

Kiedy w II w. po Chr. zapanował w literaturze rzymskiej pod wpływem cesarza Hadrjana prąd romantyczno-archaistyczny, który zwłaszcza w języku znajdował swój wyraz, wtedy najwybitniejsi przedstawiciele tego kierunku, jakoto Fronto, Apulejusz, Gelljusz, ze szczególnem zamiłowaniem do Plauta się zwracają. Fronto np., który za najwyższą zaletę języka i stylu uważał koloryt wtasatacińskiej (= colorem vetustatis adspergere") (tchnienie plautyńskich zwrotów widzimy, wyraźnie i na pierwszem miejscu lekturę Plauta Markowi Aurelјuszowi zaleca: „Mox ut te studium legendi incesserit, aut te Plauto expolires, aut Accio explores et q.s." (p. 224 N.)

Plauta czyta jeszcze z zapałem na początku IV i I w. św. Hieronim „po częstych czuwaniach w nocy, po łzach, które mu z głębi serca wyrywało rozmyślanie o dawnych grzechach" (ad Eustoch. (ep. Hilb. XXII. 30.)), zna go jeszcze w V w. Sidonius Apollinaris (biskup z Clermont) obdarza mianem genjusza (carm. II. 191), wspomina nawet jeszcze w VII w. św. Izydor, ale w wiekach średnich znane jest tylko 8 komedyj Plauta i jest ou mocno bardzo mało czytany; w każdym razie mniej niż Terencjusz, który zapewne ze względu na większą „moralność" swych sztuk (– pro mediocritate fratrum –) i znacznie łatwiejszy (a stylizowany) język, dość wielkiem w tej epoce cieszył się powodzeniem. Toteż i Dante Plauta chwyci na trzech miejscu wymienia:

„Dimmi dov'è Terenzio nostro antico,
Cecilio, Plauto e Varro, se lo sai." (Purgat. XXII, 98.) (w. 97–)

Pomimo to jednak dwa w wiekach średnich bardzo rozpowszechnione utwory, jakoto t. z. „komedja elegijna" p.t. „Geta et Birria", tudzież (przedrzewny) „Querolus" (Zrzęda), powstały pod wpływem Plauta. Pierwszy z nich bowiem, pochodzący od Vitalisa de Blois (XII w.), jest (przeróbką „Amfitryona" z dodatkiem wyraźnej tendencji antyscholastycznej, drugi zaś, z wielu (IV. lub V.?) opiera się na „Skarbie" plautyńskim i zawiera walkę o skarb, pozostawiony trzykrotnie przez Eutrjona, między synem jego, Querolusem, a chytrym pasorzytem Mandrogerusem (postaci nieznane Plautowi). Zwięzek z Plautem podkreśla też wyraźnie sam „poeta" w prologu:

„Nulluriam hodie sumus auctori non veterem at nudem
Investigatam atque inventam Plauti per vestigia ....
Sed Querolus an Aululariа haec dicatur fabula
.... vestrum hinc iudicium, vestra erit sententia."
(st. 186–188, Havet).

Na uwagę zasługuje postać Querolusa, mizantropa i śledziennika, o którym mówi Lar Familiaris:

„.... iste noster, sicut nostis, omnibus molestus est;
Ipsi, fas sciet, deo homo ridiculo iucundus itaque magis
Ridendus ...." (st. 192, Havet).

Czyżby autor wiedział coś o sztuce Menandra p.t. Δύσκολος (Mrukl), w której niektórzy uczeni (p. wyżej, str. 55) dopatrują się pierwowzoru [illegible]?

„Querolus", dedykowany jakiemuś Rutiliusowi, napisany wcześniej (ok. n.p.) ogólną jakąś, rytmizowaną prozą [2] (za jaką, zdaje się, przez całe wieki wiedziano uchodziły komedje Plauta i Terencjusza), został później wyjęty również w formę „elegijnej komedji" przez wspomnianego wyżej Vitalisa, który sądzi, że ma przed sobą oryginalny utwór Plauta

[2] L. Havet (Le Querolus, comédie Latine Anonyme, texte en vers restitué d'après un principe nouveau et traduit pour la première fois en français, Paris, 1880) wydał, że Querolus jest dedykowany Rutiliusowi Namatianusowi (st. 5–7) i że był pierwotnie napisany wierszem: „Le „Querolus" est un texte en vers de la fin de l'antiquité, volontairement mis en prose par un remanieur du haut moyen âge" (st. 71).

2) Późniejsi [illegible] sądzili (Modjesa, Kasjusz i inni, Boissier, gdyż najpierwotniejszego komika łacińskiego za ...je-go zamiłowanie do komizmu (d'Hist. Poésie, III. 392, n.).

wyobraża sobie, że jest niejako kontynuatorem komedjografji plautyńskiej, gdy mówi:

„-- Plautum segnior et tamen ipsa
materiae series exigit alta sibi.
Haec mea vel Plauti comoedia nomen ab olla
traxit; sed Plauti quae fuit illa mea est" (Rud.).

2.

Zupełnie z przyjściem Odrodzenia wraca się na nowo autorytet, popularność i wpływ Plauta, pomimo zahamowanej już od wieków średnich znajomości Terencjusza.

Przy wiedą tutaj Włosi, którzy uważają się zresztą za prawych potomków i dziedziców dawnych Rzymian i oni też pierwsi wydają wyłącznie znane dziś komedje Plauta (w Wenecji: G. Alex. Mercha 1472) po znalezieniu w 1428 (1429) r. ich cenzy t.j. 12 tu nieznanych w wiekach średnich. (dalszych sztuk) zaczyna się z końcem XV. i poczet XVI. w. od wystawiania komedyj Plauta w oryginale i w przekładzie na dworach w Medjolanie, Mantui, Florencji, Wenecji a zwłaszcza na dworze w Ferrarze, gdzie za panowania Ercola I ⟵ i Alfonsa I ⟵ grano u.p. kilkakrotnie „Braci", „Amfitrjona", a prawdopodobnie także i „Żołnierza", „Panny wiadry" i „Skarbcy". Z Ferrarą wymaga Rzym, gdzie szczególnem zamiłowaniem do komedyj plautyńskich odznacza się sławny Pomponius Laetus i papież Leon X, dwór ongiś za wiadro wspaniałość przedstawień ferrarskich. Słynny był o przedstawieniu „Żołnierza" (już ok. r. 1480) na Kwirynale, „Braci" w komnacie papieskiej i „Amfitryona" w improwizowanym teatrze na Kapitolu.

Wielki wpływ, a może nawet pośrednią kontynuację motywów plautyńskich okazuje commedia dell'arte[2], ale przedewszystkiem zależna jest od Plauta (commedia erudita, pomimo swego związku z włoskim dramatem ludowym i nowelistyką. Wśród komedjopisarzy włoskich, korzystających ze sztuk plautyńskich, spotyka się najwybitniejsze nazwiska. I tak Lodovico Ariosto (1474-1533), który niewątpliwie pod wpływem przedstawień ferrarskich zainteresował się żywiej Plautem, w swojej słynnej komedji p.t. „I suppositi", nie tylko z „Amfitryona" i „Braci" w oryginale przetłumaczanych i poprawianych obficie, ale też i z „Jeńców", do czego zresztą sam się w prologu przyznaje: „-- e vi confessa l'Autore avere in questo e Plauto e Terenzio seguitato --- come io vi dico dallo Eunuco di Terenzio e dalli Captivi di Plauto la parte dello argomento delli suoi supposti trasmuto --". Tak n.p. plautyńską postać z „Jeńców", swego wiernego sługę Tyndarona, przypomina od razu ariostowski Pasifilo,

„--- che sempre nello stomaco
ha i dieci lupi affamati".

Również i w innej jego komedji, p.t. „Cassaria", z przepychem można reminiscencje plautyńskie, a mianowicie w tym motywie, że podobnie jak w Plauta „Pseudolusie", tak i tutaj skłaniają podstępnie (sługa) do bezwstydnego poparcia kupna (kontowej kasetki), by go przez to wplątać w ciężką sprawę sądową.

Niccolò Machiavelli (1469-1527) oparł się w swej komedji p.t. „Clizia" najdokładniej na plautyńskiej „Pannie Wiadry". Bohaterka jest Clizia, również jak w Plau-

1) G. Voigt, die Wiederbelebung des classischen Alterthums I-II Berlin, 1880-1881, I, str. 259-260, II, str. 390-391.

2) Michel Scherillo, La Commedia dell'arte in Italia, Torino 1884, str. 60-61. Niewątpliwe podobieństwo malejących (str.) tych motywów komedji: zysku głównym bohaterom przez Brimi, Freda Sorella, The Commedia dell'arte, A study in Italian Popular Comedy, New York 1912, p. str. 25-27.

ta dziewczyna nieznanego pochodzenia, która po zupełnie podobnych perypetjach jak u Plauta, okazuje się córką pewnego kupca neapolitańskiego i wyjaśnia się za mąż za syna pana domu, Kleandra. Machiavelli trzyma się Plauta czasem nawet dosłownie, ale dodaje do jego sztuki faktyczne zakończenie, w „Pannie młodej" tylko zarysowane w epilogu, i wprowadza w akcję syna domu, późniejszego męża bohaterki, wspomnianego u Plauta tylko w prologu i epilogu.

Nieco wcześniej, ale w podobny sposób uzupełnił wynalazek komedyj Girolamo Berrardo (reżyser planty'ńskich przedstawień w Ferrarze) w swem opracowaniu p.t. „Cassina", w którem oddalił się znacznie więcej od Plauta niż Machiavelli, a Kasinę przedstawił (w bardzo pomysłowy sposób) jako córkę szczadki Mysrhiny, podchwytując w pewne miejsca Plauta porzucone wątki fabuły (p. wyżej str. [illegible]).

Długo uchodziła za pierwszą wzorową komedyj „Calandria" kardynała Bernardo Divizio da Bibbiena (1470–1520), grana prawdopodobnie najpierw w r. 1508. Sztuka ta, o tytule pochodzącym od postaci Kalandra, klasycznego głupca, jest swobodnem opracowaniem „Braci", w którem ów renesansowy książe kościoła, grany ładnie za Plauta (jak się sam nazywa) wprowadził szereg czasem bardzo drastycznych efektów przez stworzenie zamiast bliźniego brata, bliźniej siostry Santilli, przebieranej za mężczyznę, jako odmłodzony motyw „Panny młodej". Jest to pierwsze swobodne wzorowe opracowanie „Braci", tej sztuki, która tutaj szczególnem cieszyła się uznaniem, wywołując niezliczone niemal, w każdym razie największe w Europie próby opracowań tego tematu w najrozmaitszych ujęciach i odmianach.

Tem samem, co u Bibbieny, motyw bliźniaczego podobieństwa, siostry i brata, jest również treścią sztuki nieznanego autora z lat 1527–1561 p.t. „Gli Ingannati", natomiast zdaje się zupełnie od Plauta niezależną jest sztuka Girolamo: „I due gemelli veneziani", chociaż tytuł każdy myśleć o wątpliwej sztuki plautyńskiej. Za najlepsze opracowanie „Braci" może uchodzić sztuka Giovanniusa Cecchiego (1518–1587) p.t. „La Moglie", która jest właściwie szczęśliwem połączeniem („kontaminacją") dwóch sztuk plautyńskich: „Braci i „Dwóch Trygonowego" ze sztuką Terencjusza p.t. „Andria". Znaczną część tej komedyj przerobionej tworzy, stojącej zresztą nie pod względem autorów klasycznych, zawdzięcza Cecchi Plautowi. Italska komedyja jego p.t. „La Stiava" jest dokładną, czasem dosłowną przeróbką plautyńskiego „Kupca", zresztą mało naśladowanego, „La Dote", „la buona parte cavata da Plauto"; opiera się na „Dwóch Trygonowych", a „Gli Incantesimi" (Czary) są najwybitniejszem w europejskiej literaturze opracowaniem „Komedyj skrzynkowej". Cecchi przeprowadził tu ten sam, co u Plauta, motyw porzuconego, zaginionego i odnalezionego dziecka, t.j. bohaterki sztuki Violanty, ale tytuł („Czary") pochodzi stąd, że na pierwszy plan wysuwają się tutaj rzekome czary, zaprowadzające których obaj adoratorzy Violanty, Baldo i Nicolazzo, najęli się spotkać w osobie cyrulika; wywołuje to niezmiernie komiczne i dowcipne czasem sceny.

Drugim autorem, który w tym okresie, podobnie jak Lenchi, ze szczególnym zamiłowaniem do Plauta się odwoła jest wenecjanin Lodovico Dolce (1508–1568), znany tłumacz autorów klasycznych. Z pomiędzy jego sztuk wymienić należy dosłowne niemal opracowanie „Amfitryona" w komedji „Il Marito", przeróbkę „Panny Młodej" w sztuce „Ragazzo", zmodernizowanie plautyńskiej „Kiny" w komedji „Il Ruffiano", gdzie podobieństwo nie w Plauta (stręczyciel) Secco przechwala się wypełnie w stylu żołnierzy samochwałów, i komedję „Il Capitano", której prolog sam mówi o zależności od Plauta, przeto zauważyć należy oczywiście „Żołnierza Samochwała". Targnato Capitano z swym pasorzytem Manilio jest jednym z najznakomitszych włoskich inkarnacyj plautyńskiego Pyrgopolinicesa i Artotrogusa.

I inne komedje Plauta znalazły naśladowców: Odbiciem „Stuchów", np. „I Fantasmi" Ercola Bentivoglio (1506–1573), gdzie poza oryginalnem zlokalizowaniem, jedyną zasadniczą zmianą wynikłej fabuły jest wprowadzenie żądliwej małżonki starego pana domu; – ale i to wynikło z impulsu plautyńskiego, bo ta rola, chociaż w oryginale nie istnieje, jest przecież dostatecznie naszkicowana w uwagach Simona o swej małżonce (Mostellaria, 690–). Komedji Ostatniej „Stuchów", „Kwestorka" a zwłaszcza

Lorenzino de' Medici (22. 1536) wyzyskał motyw „Skarbu" w swej komedji p.t. „Aridosia", tak nazwanej od bohatera, skąpca, noszącego imię Aridosio, „per essere più arido che la pomice", co jest tylko powtórzeniem plautyńskiego żartu: „fumex non aegre est aridus, atque hic est senex" (Aul. 290).

„Skarb", a zdaje się także i komedja Lorenzina de' Medici nawiązywał także Giovanni Battista Gelli (1498–1563) w swej sztuce „La sporta" (Kosz), tak nazwanej „da una sporta di danari", która tu gra tę samą rolę, co strzęgiew u Plauta. Jeśli ten utwór Gelliego kończy się zmianą i niejako poprawą skąpca Ghirigoro, to płynie to bezwątpienia stąd, że Gelli miał w rękach egzemplarz „Skarbu" z owem dorobionem zakończeniem Ursena Kodrusa (p. wyżej str.). Jak w mostellarii tak i we włoskiej komedji występuje w odpowiedniej przeróbce owa sławna scena niepoznania się co do córki skąpca i zaginionego skarbu.

Plautyńskiemu „Pseudolusowi" zawdzięcza główne motywy swej komedji p.t. „La Trappolaria" Giovanni Battista della Porta (1530–1615), który w tym sztuczym Trappola dał wierne odbicie plautyńskiego niewolnika, a „Epidikusa" opracował Luigi Groto Cieco di Hadria (1541–1585) w swej „Emilii", malując postać żołnierza przykładem szczególnie jaskrawo w swej figurze „Kapitana Fracassy".

„Dila Komedja" znalazła szersze osobne odbicie w „Komedji Kwiecej" – Vaccaria Beolca Ruzzante (1502–1542), który dodał tylko zakończenie, polegające na ogólnej zgodzie – a „Hostry" wziął za temat swej sztuki p.t. „Le due cortigiane" Lodovico Domenichi (ok. r. 1563), tak że wynikłe niemal komedje plautyńskie odegrały co tym okresie pokrzywdzającą rolę. Carlo Goldoni (1707–1793), który pod znanymi mu zawdzięczając wiele (n.p.) chorty swych typowych i intrygujących sztuczych, takich, jak np. Truffaldino w „Il Servidore di due Padroni" – a jeszcze w r. 1881 G. T. Clerici przerabia dla włoskiej sceny „Jeńców" p.t. „I prigionieri."

1) Który (jak to w innych komedjach zauważa) o życiu swego dawnego pana (stręczyciela) i miłości Stratyli z p. Plautem, Terencjuszem, Apulejuszem i fragmentami Menandra.

1) J. J. F. Klein, Geschichte des Drama I–XIII, Leipzig 1865–1876, IX, str. 402.

W każdym razie zbyt rzadko wypadnie, że tak wspaniały rozwój włoskiej komedji cinquecenta nie byłby bez Plauta możliwy, gdyż istotnie za często tych pochwał materjały wzięte słowa wspomnianego wyżej Bentivoglia:

„Non sappiam di dir ne far perfettamente
Alcuna cosa, se dietro a i fauori
Vestigi lor non ci sforziam di gire —
Non possiam fare alcuna cosa bella,
Se questa antignità per nostro specchio
Non ci mettiamo innanzi —" („I fantasmi", pod.) [1]

Francja dopiero od połowy XVI w., pod wpływem Włoch i ich autorów pomaga się z komedjami klasycznemi i z Plautem, ale już Antoine de Baif (1532-1589) tłumaczy „Żołnierza" plautyńskiego, a w sztuce p.t. „Le Brave" daje [Kobak Terencjusza tłucze]
mniej więcej samodzielną przeróbkę tej komedji.

Pierre Larivey (1550-1612), który sam nazywa swe sztuki „comédies facetieuses à l'imitation des anciens Grecs, Latins et modernes Italiens", daje w swej komedji „Le Laquais" przeróbkę „Panny Młodej", ale przetłumaczoną z komedji Dolcego p.t. „Ragazzo", z dodatkiem pewnych motywów ze „Skarbu", a najlepsza jego sztuka „Les Esprits" jest prawie dosłownym przekładem wspomnianej wyżej komedji Lorenzina de' Medici p.t. „Aridosia".

Wiek XVII, który zerwał ze rozkwitłem komedji francuskiej, wprowadza swem naśladownictwem Plauta Jean Rotrou (1609-1650), który dał pierwsze we Francji kompletne i prawie dosłowne opracowanie dwóch Sosjuszów p.t. „Les Sosies". „Jeńców" zmodernizował jako „Les Captifs", wprowadzając mylnem wbrew intencji Plauta kobiety i motywy erotyczne, podobnie jak w swej przeróbce „Braci" p.t. „Les Ménechmes" wprowadził miłość między drugim Menechmem, a Lochanką pierwszego.

Filip Quinault (1635-1688) pisał prawdopodobnie pod wpływem Plauta swego „L'Amant indiscret, ou le maître étourdi," w którym motyw ten, że ustody pan Alexandra powie kilkakrotnie spłynie pomysłany plan swego wiernego sługi Filipina, jest z pewnością tylko multyplikacją plautyńskiego motywu w „Sosjuszach"; że Mnesilochus sam powie i niweczy cały pomysł Chrysalusa — a Antoine Maréchal wystawia [skreślone] w r. 1638 najlepszą we Francji, a wcale wierną parafrazę plautyńskiego „Żołnierza" [skreślone] p.t.: „Le véritable Capitan Matamore ou le Fanfaron." [2]
Najwięcej jednak z pośród wielu francuskich potomków Pyrgopolinicesa znany jest postać żołnierza z komedji Piotra Corneille'a (1606-1684) p.t. „L'Illusion comique". Słaba ta sztuka przedstawia jedynie osobę Kapitana Matamore, gasconskiego żołnierza samochwała chwiali występuje on tutaj prawie tylko epizodycznie. Jest on tak samo, jak plautyński Pyrgopolinices „zdobywcą państw i miast", i tak samo z powodu nadzwyczajnej urody (jak sam mówi) prześladowany jest przez wszystkie kobiety.

Molière (1622-1673), który wyprzedził z farsy, jest Plautowi najbliższy z pośród wszystkich komediopisarzy francuskich, a może i europejskich, tak pod względem techniki, jak nastroju i tendencyji. Jest to mistrzowski kongenjalna z Plautem: Molière tak samo jak Plautus lekceważy zdobyte reguły i postulaty kompozycyjne

1) cyt. wedł.: Reinhardstoettner, Plautus, str. 459-455.

2) Le véritable Capitan... Comédie représentée sur le Théâtre Royal du Marais. Imprimée à Paris chez Toussainct Quinet ... MDC.XL. (fol.), Avertissement. [p. 1]

w swem dążeniu do doraźnego przełamania się widzom, tak samo nie dba o zachowanie sztuk i tak samo jak Plautus „ridiculus videri malunt", starając się przedewszystkiem o wywołanie śmiechu za każdą cenę, jak trafnie zauważył Lanson (1912): „La farce du pâté est donc d'extraire de toutes les parties de la vie qu'il veut présenter, ou de l'y ajouter." [1]) A jeśli Molier mógł powiedzieć: „je prends mon bien, où je le trouve"; to stwierdzić należy, że wziął istotnie bardzo wiele z Plauta [x]), jakto za pośrednictwem komedji włoskiej, jakto bezpośrednio. I tak (by pominąć wiele szczegółów zaczerpniętych co do typów i motywów komicznych, przytaczanych już wyżej okolicznościowo) jeden ze swych najgłębszych sukcesów scenicznych, [f] granego 29 razy z rzędu „Amfitryona" zawdzięcza oczywiście plautyńskiej sztuce, tak wprost jak i za pośrednictwem „Sosji" popularnego wtedy Jana Rotrou, którego komedję wypiera bezwzględnie ze sceny. Molier, zachowując zasadniczo ściśle całą fabułę rzymskiej komedji uromantycznił ją jednem stworzeniem drugiej pary małżeńskiej i drugiej serji zawikłań, a to przez oddanie Sosjaszowi żony Alcmeny — i w ten sposób dał przez swojego „Amfitryona" plautyńską sztukę scenom całego świata. Drugą komedją, która powstała wcale i pozostanie zawdzięcza Plautowi, jest jego „Skąpiec", oparty na plautyńskim „Skarbie", gdzie jednak Molier poprawił rysunek komedji o tyle, że wzięcie jej fabuły najściślej z charakterem skąpca i dał przez to znakomitą komedję charakteru. Wiernie jednak trzyma się Plauta w charakterystycznych scenach, np. w wyjściu skąpca po zagrzebaniu skarbu (II. 7.) i w tej najlepszej scenie sztuki, która polega na arcykomicznych nieporozumieniach co do córki i „zakałubki" w rozmowie starego skąpca z kochankiem córki (I. 3.). Podobnie jak to było z „Amfitryonem", molierowskie opracowanie tego tematu stało się dla całej Europy niezwykłe, a jeśli T. Żeleński [2]) trzeźwie zauważył, że „mało jest w literaturze innych sztuk, któreby w tym stopniu przemówiły w ogólne słownictwo co i imię Harpagona; mało postaci, któreby się zwarły w pamięć tak niezatartemi rysami jak ten starzec o drapieżnych, zakrzywionych palcach" — to dodać należy, że postaci tej wogóle nie byłoby bez Plauta. [3])

I w innych komedjach Moljera nie brak motywów plautyńskich. Nie można zaprzeczyć, że pewne ślady terencjuszowskiego pasożyta [f] Formjona dają się odnaleźć w „Szelmowskich sztuczkach Skapena", ale mniejsze dużo lepszy wzór dla swoich strojących miał Molier w szelmowskich a nieprzyzwanych niewolnikach Plauta, takich zwłaszcza jak Tyndarus, Chrysalus, Pseudolus, gdy pisał tytuł „Skapena", tytuł inne swoje na intrygach sztuki oparte komedje, mianowicie „Postrzeleńca" i „Zawady Miłosne". Oprócz oryginału Plauta znał mniejsze dobre „Tyndarusa" z opracowania Luigiego Groto Cieco di Hadria (= Emilia?),

x) Twierdzenie V. Gonnuliciego (vide „Moljer Krzysztofanera rodzonym był synem") polega oczywiście na mylnej mierze podobieństwa rzeczy. Moljer Krzysztofanera nie znał i komedje jego w żadnym względzie z Krzysztofanesem nie stoją. (Wydz.: Rozwój, O przypowieściach i t.d., str. 5.)

1) G. Lanson, Histoire de la littérature française, Paris, 1912, str. 579.

2) Moljer, Skąpiec, opracował Tadeusz Żeleński (Boy), Kraków (bez daty), str. 8. (Nakł. Sp. Wyd.),

a miano wicie

3) Max Bonnet, Smikrinès - Euclion - Harpagon, Mélanges offerts à Louis Havet, Paris 1909, str. 37, że dobór wrodzonych wcale rysów charakterów Smikrinesa i Harpagona, oraz gdy się na „pomoc" dzieje, mniej ale charakterystyczny.

f (nie strzegącego!)

bardzo wyraźnie zarysowało go w swoim „Skąpcu", a sam główny pomysł „Potwarcicza", polegający na tem, że pasierb pozbawia całą intrygę stuiącego ojca przez podpalenie dokumentu i swem zatrzepaniem, jest pomysłem tą samą klęską, która spadła na plautyńskiego Chrysalusa ze strony jego cielesnego pana w „Bakchach". Być może, że impuls dał tutaj Molierowi nieudolny erotyk w „L'Amant Indiscret" Quinaulta, granego prawdopodobnie rok wcześniej niż „Potwarcicz".

Dodać jeszcze muszę, że scena z pochwalnym za robotę Sylwestrem św. Helmontowskich sztuczkach Skapena" (III. 9.) okazuje zawistność od plautyńskiego „Zatrzewia" i że robotę tę za pośrednictwem sztuki „Le pédant joué" Cyrana Bergerac), że słynna scena egzekucji Pana ale Pourceaugnac przez przedstawicieli medycyny (koniec aktu I.) powstała niewątpliwie pod wpływem analogicznej sceny „Braci" Planta, gdzie lekarz w najzdrowszego człowieka wmawia chorobę (p. wyżej str.). Nie scena 2. IV. aktu tejże sztuki „Mieszczanina szlachcicem", gdzie Pani Jourdain wpada na nertę, w chwili gdy mąż jej umiera się do tańcowej, okazuje wiele podobieństwa do (znacznie efektowniejszej) tańcowej sceny z plautyńskiej „Ostej Komedji" (p. wyżej str.), że Komedji tę musiał Molière dobrze znać, gdyż również słynne „Maximy małżeńskie", zalecane Arnolfa w „Szkole żon" (III. 2), wykazują uderzną zawistność od starannego „konterfektu" zakochanego narzeczonego w tejże plautyńskiej sztuce (p. wyżej str.) — ale wszystko to jest bardzo daleko od wyczerpania całości, chociaż tylko najważniejszych punktów stycznych między przeróbką Planta a Molière. Wpływ pierwszego przeto na największego klasyka europejskiej komedji jest znacznie większy i dowodniejszy, niż to wykazują dotychczasowe badania.[1])

Naśladca Molière (Regnard (1656-1709) Jean François) stał także pod wpływem Planta. Wziął w sztuce „Le Retour imprévu" wprost sobie za wzór plautyńskie „Stracty". Analogicznie do komedji Planta niespodziany powrót starego Geronte jest powodem wszystkich kłopotów i sprytnych zabiegów Merlina, grającego tu tę samą rolę, co Tranio u Planta. Regnard dodał tu jeszcze jeden motyw, którego w „Strachach" niema, a który wygląda jakby był wzięty ze „Skarbu", t.j: sprawę pieniędzy Geronta, schowanych w skórzanym worku. Z pośród wielu francuskich opracowań „Braci" najwięcej znana (choć nie najlepsza) jest widocznie sztuka Regnarda p.t. „Les Ménechmes, ou les jumeaux". Wartość tej sztuki (jest bez jednak) porównania niższa niż rzymskiego oryginału. Regnard wszedł bowiem na fatalną drogę — i chcąc fabułę uczynić więcej prawdopodobną, pozbawił ją najlepszych efektów humorystycznych. Tak n.p. cała intryga leży w rękach sprytnego sługi, ale w tem sprzód, że on kieruje osobami jak marjonetkami, sam znając dobrze i rozróżniając obu bliźniaków. Reminiscencje z „Pseudolusa" znajdują się również w jego „La Sérénade", gdzie rolę Pseudolusa gra Scapin.

Znakomite opracowanie plautyńskiego „Dnia Trygrosowego" dał Néricault Destouches (1680-1754) w swym „Le Trésor caché", który okazał bardzo daleko posuniętą czasem dosłowną zależność okazuje jednak także dobrze pomyślane samodzielne dodatki.

[1]) Tak n.p. brak zestawienia Harpagona z Euklionem plautyńskim że sceny „Mianowania" niby tureckiego „Pasza" w „Mieszczaninie" (przejęte z III. 4 i IV. 4.) z „Mianowania" (mamy) w „Pamiętniku" (p. wyżej str.) (141-158), ani Em. Faguet, La Grand Molière, Paris 1914 str. 9-10).

Jakkolwiek pośród pierwowzorów Beaumarchais'go (1732–1799) wymienia się głównie Molière'a, Lesage'a i Marivaux, to jednak Plautus gra tutaj bardzo ważną rolę. Wyjść pomijając takie szczegóły, jak to, że doktor Bartolo z „Cyrulika" jest znanym z Planta typem komicznego doktora, bon Guzman Gorka z „Wesela" ma wyraźne cechy komicznych prawników Planta i Terencjusza, oczywistą jest przecież rzeczą, że taki Figaro w prostej linji pochodzi od typu sprytnego niewolnika komedji rzymskiej, a zwłaszcza plautyńskiej – co wyraźnie przebija się choćby w słowach Zuzanny do Figara: „De l'intrigue et de l'argent, te voilà dans ta sphère" („Wesele" I, 1) –

zupełnie podobnie jak plautyńskie Satyjo, Gelasimus, czy Kurkuljo (p. wyżej str. 221) nadaje Figaro znaczną przejrzystość („Cyrulik" I. 6).

Szczególnie silnie przypomina Planta „Wesele Figara", którego samo pomysł zasadniczy – pan wydaje (marnie pożycia adamowe) sługę za sługę, by w ten sposób ułatwić cel osiągnąć – jest tylko powtórzeniem fabuły plautyńskiej „Panny młodej", a trzy główne postaci: Hrabia – Zuzanna – Figaro, grają tu tę samą niemal rolę, co plautyńskie figury: Lysidamus – Karnina – Olympjo. Nawet plautyńskie motywy podniecającej pana zaciekawienia dziewczyny przebranego mężczyzny powtarzają się u Beaumarchais'go (choć fantazji nie dochodzi do szczytu) w przebieraniu Cherubina za Zuzannę (II. 2, 6). Przebieranka zresztą, tak przez Planta ulubiona, gra tutaj jeszcze rolę w przebieraniu Hrabiny za Zuzannę i Zuzanny za Hrabinę (II. 4 i nast.), a motyw zazdrości, tak charakterystyczny dla komedji rzymskiej, zaciekawia tutaj również nawet dramatycznie (III. 16).

Poza tem dialog Beaumarchais-go odznaczający się żywością i pełną temperamentu werwą, tylko z plautyńskim dialogiem może być porównany, tak samo jak np. cała fabuła „Wesela Figara", „pełnego rad i niesprawiedliwości" (stawny) [1], najdobitniej świadczy Sarcey, że Figaro „ma prawy niezepsuty rozum, a właściwie nie zdrowi mię, wynosząc jego intrygi akcenty się zawsze lub bezwzględnie, nie z tego co mówiącego się mię sprawdza, a wynikło z dobrej lub przypadek (w Wolności 1917), połączona się najściślej z typem akcji dramatycznej sztuk plautyńskich, wykazującej jakby dwa dzieciństwa: osób sztuki i widza (p. wyżej str.)

Że zaś Beaumarchais znał istotnie Planta, to świadczy o tem taki szczegół, że np. drugi kuplet Zuzanny w środkowym „Weselu Figara":

„Qu'un mari se fait trahir
Il s'en vante et chacun rit.
Que sa femme ait un caprice,
S'il l'accuse, on la punit..."

jest niemal tylko powtórzeniem zupełnie analogicznych myśli z komicznej tyrady Syry w „Rudensie":

~~Quantus ego duna vivunt mulieres~~
~~Multoque insignius minus quam nil~~
Nam si vir scortum ducit clam uxorem suam
Id si rescivit unus, inpunest viro;

---

[1] Francisque Sarcey, Quarante ans de théâtre, Feuilletons dramatiques, [vol. II.], Molière et la comédie classique, Paris 1900, „Mariage de Figaro" [2 éd. 9. paiida. 1871], str. 327–338: „C'est un monstre, que le „Mariage de Figaro"... Figaro a l'air de tout mener et tout faire, tandis qu'en réalité, il ne fait rien... Il a l'air de s'agiter sans cesse; il parle toujours de trois ou quatre intrigues qu'il conduit de front; il se démène, il s'essouffle, et rien de ce qu'il a proposé n'arrive; c'est le hasard qui se charge toujours de dénouer..." Tutto reszta tylko parafraza tego, co w samej istocie konstatuje Zuzanna i Figaro: „Suz. Encore ne dois-je que tu avais dispossées, que nous attendissions mon avoir, n'est pourtant arrivé. – Fig. Le hasard a mieux fait que nous tous, ma petite, ainsi ... à le maudire..." (V. 1.).

[1] Charakteryzuje on owo wyrocie (w p. w. opisie Bantola w „Cyrulika", I. 4. p. wyżej str.) słowami, czerpanymi z tego samego gimnazjalnego wypracowania, z którego pochodzą wyżej wymienione słowa.

[2] Beaumarchais; Komedye, tłumaczyła i wstępem opatrzyła Paulina Żeleńska (Aby), Kraków, 1917, str. XIV.

Jakkolwiek pośród pierwowzorów Beaumarchais'go (1732–1799) wymienia się głównie Molière'a, Lesage'a i Marivaux, to jednak Plautus gra tutaj bardzo ważną rolę. Wyjąć pominąć takie szczegóły, jak to, że doktor Bartolo z „Cyrulika" jest znanym z Plauta typem komicznego doktora, Don Guzman [illegible] Plauta:

tylko że w ujęciu Beaumarchais'go postać ta okazuje jeszcze pewną pewną cechę współczesnego pasożyta, a mianowicie skłonność do plotkowania na temat prałatowej nieobecności czy zwłoki. Tak n.p., zupełnie podobnie jak plautyńscy Satyjon, Gelasimus, czy Curculjo (p. wyżej str. 221) nolaje Figaro znaczącej poezji: („Cyrulik" I. 6).

Szczególnie widać podobieństwo Plauta „Wesele Figara", którego sam pomysł zasadniczy – pan wydaje służącego za służącego, by w ten sposób (imprie pośród wiadomem) osiągnąć – jest tylko powtórzeniem fabuły plautyńskiej „Panny Młodej" a typy główne postaci: Hrabia – Żuzanna – Figaro, grają tu tą samą niemal rolę, co plautyńskie figury: Lysidamus – Karmina – Olympjo. Nawet plautyńskie motywy powtarzają pewne zamiast dziewczyny pożądanej mężatki powtarza się u Beaumarchais-go (choć fortel nie dochodzi do skutku) w przebieraniu Cherubina za Żuzannę (II. 2, 6). Przebieranka zresztą, tak przez Plauta ulubiona, gra tutaj jeszcze rolę w przebieraniu Hrabiny za Żuzannę i Żuzanny za Hrabinę (II. 4 i nast.), a motyw zazdrości, tak charakterystyczny dla komedji włoskiej, nabrawszy tutaj również wagi dramatycznej (III. 16).

Początek dialogu Beaumarchais-go odznaczający się żywością i pełny temperamentu mamy, tylko z plautyńskim dialogiem może być porównany, tak samo jak n.p. cała fabuła „Wesela Figara", pełnego rad i niepowodzeń prałatowych"; i mający[1] stanowi najwięcej charakterystyczny wyraz w tem, co podkreślał Sarcey, że Figaro „nie parzy niepowodzeń cynizmu, a właściwie nie robi nic, wszystkie jego intrygi okazują się zawiedzione lub bezużyteczne, nie z tego, co przewiduje się nie sprawdza, a wszystko robią inni lub przypadek [2] [illegible] pokrywa się najzupełniej z typem akcji dramatycznej sztuk plautyńskich, wykazującej jakby dwa dzienia: osób sztuki i losu (p. wyżej str.)

Że zaś Beaumarchais znał istotnie Plauta, to świadczy o tem także szczegół, że n.p. drugi kuplet Zuzanny w środkowym „Weselu Figara":

„Qu'un mari ça fait trahison
Il s'en vante et chacun pit.
Que sa femme ait un caprice,
S'il l'accuse, on la punit..."

jest niemal tylko powtórzeniem zupełnie analogicznych myśli z kwestji tyrady Syry w „Kupcu":

„Quarta lege duas vivunt mulieres
Utrique [illegible] nigniore missae gnatae viri
Nam si vir scortum ducit clam uxorem suam
Id si resciit uxor, nupsit vero;

[1] Charakteryzuje on owe uczucie (wyżej str.) słowami Cyrulika, I. 4. (wyżej str.) słowami czarem płautyńskiego manjaka komicznego gimnazjalisty Hyrtla Hyrtlowskiego (Wyż), Kraków, 1917, str. XIV.

[2] Beaumarchais, Komedye, przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy), Kraków, 1917, str. XIV.

[1] Francisque Sarcey, Quarante ans de théâtre, Feuilletons dramatiques, [vol. II.], Molière et la comédie classique, Paris 1900, do „Mariage de Figaro" [z 2 dn. 9. paźdz. 1871], str. 327–338: „C'est un monstre, que le „Mariage de Figaro"... Figaro a l'air de tout mener et tout faire, tandis qu'en realité, il ne fait rien... Il a l'air de s'agiter sans cesse; il parle toujours de trois ou quatre intrigues qu'il conduit de front; il se démène, il s'essouffle, et rien de ce qu'il a proposé n'arrive; c'est le hasard qui se charge toujours de dénouer..." Jest to zresztą tylko karykatura tego, co w samej sztuce konstatuje Zuzanna i Fig.-o: „Suz. Encore ne dites vous pas que tu avais disposées, que nous attendions ainsi, n'est pourtant arrivé. – Fig. de hasard a mieux fait que nous tous, ma petite, ainsi va le monde..." V. 1.

„ Hxer rerum si clam domo egrena est foras,
Viro fit caussa, exigitur matrimonio ... (Merc. 817 – por. wyżej str.)

na literaturę dramatyczną Francji widoczny jest jeszcze z po-
łowy XVII w. z r. 1808 wystawia Népomucène Lemercier
p.t. „Plaute ou la comédie latine", która jest pewnego rodzaju
amalgamatem motywów dwóch sztuk Plauta, t.j. „Epidikusa" i „Skarbu", a za
życia Plauta. Z tak sprzecznych motywów „Epidikusa" mamy tu-
taj pomysł skarbu i skąpca zaczerpnięty ze „Skarbu". Tutejsi jest tutaj
i to, że tego, tak jak w „Epidikusie" wmuszają wykupno niekoniecznie
potrzebnej. Ciekawą jest rzeczą, że wystąpienie tutaj także samego Plautusa,
który z pewnością sztukę swoją na swój użytek lub w mistyfikacji, a potem
pojawia się czasem w sposób zamierzony sfery ze sceniczną, co jest w dzisiejszej
współczesnej plautyńskiej. Tak n.p. gdy się zamierzenie wersel dramatyczny, Plautus
występuje i mówi na stronie:

„Ils parleront; et moi je n'aurai plus alors
Qu'à l'écrire sous leur dictée." 1)

Nawet w zmienionych czasach, bo w r. 1908, wystawia w Paryżu w „Théâtre
Femina" komedję „Les Jumeaux de Brighton" Tristan Bernard wiernie
zmodernizowaną osnową pomysłu plautyńskich „Braci". Rzecz

... er

kazania na wystawienie

1) Merr.: Reinhardstoettner, Plautus, str. 423.

W latach 1907, 1910 i 1912 wystawia w Paryżu Henri Bargel z
wielkiem powodzeniem swe znakomite farsy: La Comédie des Ânes,
Lysistrata, Le Mâle Vieux, które są zresztą wiernemi i bez-
czelnie przekształconemi przeróbkami dwóch odnośnych sztuk Plauta.

[illegible] grającej [illegible] Fr. paryskim
[illegible] pojawia się znów [illegible]
[illegible] Fr. wiedeńskie
[illegible]; a w perukarskie istotnym powodem tragikomicznych
zawikłań, przyczem również typ mondobogów, czyste zwracanie się do
widzów i komizm, polegający na powtarzaniu się sytuacyj, okazuje sta-
re cechy plautyńskie.

Dodać należy, że w serji sławnych przedstawień [illegible]
urządzanych corocznie w teatrze rzymskim w Orange przedsię-
biorstwo artystycznym tłumom widzów, najlepiej dotychczas udaną i naj-
entuzjastyczniej przyjętą komedją był „Pseudolus", wystawiony (w
11. sierpnia 1900 r. w adaptacji J. Gastambide'a 2)

2) Paul Marieton, Le Théâtre antique d'Orange, Paris 1908, str. 16-17 [10-11.]

Francuska szkoła średnia zaprzyjaźnia się z Plautem przez lektury i, bez-
warunkowo dobrze dobrane wydania, „antologję z tekstu czysto klasycznego", opra-
cowane przez takich jak Pk. Fabia, Ing. Lallemant, Georges Ramain, Adolf Patin, i., w których komedje pla-
zajmują zawsze i wszędzie najzaszczytniejsze miejsce.

Z pośród ludów romańskich silniejsze zainteresowanie Plautem okaza-
ły jeszcze Hiszpanie, którzy w znacznym stopniu odpowiadali na kontakt-
ne się dramatu francuskiego, i Portugalczycy. Tak sztuka Juana de Timone-
dy († 1577) p.t. „Comedia de los Menecmos" daje w 13 scenach tejże pla-
tyńskich „Braci", ale przeto stanowi ten największy zapas pierwotnego hu-
moru. Następnie metatyczny uczeń zgodzi, że postać hardego i po-
dziwiającego się niewolnika z „Jeńców" plautyńskich natchnęła Cal-
derona (1600 – 1681) do stworzenia tragicznej a niezwyciężonej kreacji
wojownika-rycerza bez skazy, w „Księciu Niezłomnego". Nie ulega zaś wątpli-
wości, że komedja wielkiego trójcy „Lurjaków", Lwowika Camõesa (1524–1580) p.t.
„Os Enfatriões" jest wdzięcznem opracowaniem sztuki plautyńskiej, mogącem
śmiało mierzyć się z dziełem Molière'a. 4.

Narody germańskie, a szczególniej Duńczycy chlubią się mocą jednym z
najznakomitszych w Europie odtwórców Plauta (i Terencjusza) duchowieństwem
Holbergiem (1684–1754), o którym obszernie pomówiono, że był w Danji tem
czem Plautus w Rzymie. Bo też obok Molière'a i włoskiej komedji [illegible] Plau-
tus najsilniej oddziałał na kształtowanie się jego twórczości. 2) (był natchnienie Tym najodpowiedniejszym wzorem
Jego „Jacob [illegible] Tybce" opiera się (dość swobodnie) na plautyńskim „Żołnierzu", dziełem, do którego zwracała go lektura Molière'a.
a „Abracadabra" jest odbiciem „Strachów": Abracadabra jest czarodziejskiem
zaklęciem, które musi ostatni Jeroninus [illegible] tym razem na klęczkach wypowiedzieć,
by uspokoić złego ducha, który w jego domu zamieszkał. Fabuła jest zresztą
ta sama, co u Plauta, tylko Holberg wprowadził tu innowację, że skreślił
zupełnie rolę kobiecą i w epilogu wołanie na to, że „mężczyźni i bez kobiet mo-
żną sobie dać radę".

Typ żołnierza umieścił Holberg jeszcze w swej znakomitej jednoaktówce p.t.
„Diderich Menschen-Skräk" (Postrach), stanowiącej dosłowny niejeden przekład pla-
tyńskiego „Pseudolusa". Oprócz postaci żołnierza (w oryginale Plauta tylko wspomnianej)

2) Georg Brandes, Ludwig Holberg (Stimmen der Völker in Einzeldarstellungen, Ges. Schriften, II, München 1902, str. 146–148.

dodał Holberg jeszcze pewne motywy z „Amfitryona" i „Curculiona".

Plautus oddziałał też bardzo silnie (pośrednio i bezpośrednio) na rozwój komedji w Anglji, gdzie już to z r. 1528 słychać o przedstawieniu jakiejś sztuki plautyńskiej przed Henrykiem VIII w Greenwich, i w tym samym mniej-więcej czasie o grywaniu Plauta i Terencjusza w klasztorach (n.p. w Cambridge).

Już to pierwsza angielska komedja, „Ralph Roister Doister" (z r. 1566) Mikołaja Udalla okazuje wyraźną zależność od Plauta tak w stylu, jak i w swych głównych typach, żołnierza (Ralph Roister Doister) i pasorzyta (Merygreek), Jeśli zaś Szekspir (1564-1616),*) dając przez usta Hamleta (II, 7) wskazówki co do sztuki, która ma być grana na dworze królewskim, twierdzi, że „Seneka nie zawsze być za ciężki, a Plautus za lekki" (co wskazuje na wyraźnie trafne zorjentowanie się), a n.p. w „Pogromieniu złośnicy" daje słuszącym jedynie tylko u Plauta istniejące imiona Tranio i Grumio, (dawniej Grunnio) to jest to chyba dość ważkim dowodem, że znał Plauta.

Wiadomo, że jego Komedja Pomyłek jest tylko przeróbką plautyńskich Braci, z tą jedynie różnicą, że Szekspir rzymską sztukę poszerzył, głównie przez dodanie postaci i motywów, zaczerpniętych z innych źródeł i z własnego pomysłu. I tak n.p. bliźniętom braciom, nazwanym za niego Antifolus z Efezu i Antifolus z Syrakuz, przydał jeszcze z Amfitryona plautyńskiego drugą parę sobowtórów t.j. służących, Dromionów, następnie elotycznych z tejże sztuki motyw, że żona jednego brata bierze jego sobowtóra za swego męża, tudzież obfite obkładanie sobowtórów służących. Nomat natomiast rolę pasorzyta, a denuncjację przed żoną jednego z braci oddał (z mniejszem prawdopodobieństwem, niż u Plauta) w ręce hetery-Kurtyzany. Ciężko mi-sporozumień doprowadził do 12, a dzieje zapewne przez powiększenie liczby osób (jest ich aż 15) do jeszcze większego ożywienia akcji, uczynił ją tylko więcej zawikłaną i mniej przejrzystą, niż w sztuce plautyńskiej.

W sztukach Szekspira można jednak wykazać jeszcze znacznie więcej wpływów plautyńskich. Tak n.p., jeśli jego Falstaff jest, pomimo pozorów, niezależny od plautyńskiego Pyrgopolinicesa,[3] to przecież nie można odmówić cech samochwałów postaciom takim, jak Don Armado (Strata coelo zachody), Parolles (Wszystko dobre), i Sir Andrew Agnecheek (z Nocy Trzech Króli), i chyba każdy przyzna, że hrabiego Pedanta za Vincencja w „Pogromieniu złośnicy" i spotkanie autentycznego Vincencja (V, 1) jest powtórzeniem zupełnie analogicznej sceny z Snia Trzygrosza (w. 843 i n.). Do pomiędzy szeregów wreszcie odpowiadających sobie typów i motywów komicznych, wspominanych już wyżej pokrótce, dodać należy, że również [illegible] (por. wyżej str.) logi jego komedyj często noszą wybitne cechy plautyńskie. [illegible] Plauta widoczny jest nawet w tragedjach, czy [illegible] Szekspira.[4] Szekspir czytał Plauta najprawdopodobniej [illegible], chwały z tego powodu, że to XVI w. nie było w Anglji jeszcze zadnego angielskiego przekładu sztuk plautyńskich, prócz „Bacis", wydanych dopiero w r. 1595 t.j. prawie w 10 lat po napisaniu „Komedji Pomyłek"[2] i Ucznia Ben Jonson (1574-1637) stoi pod znacznym wpływem Plauta. Jego Komedja „The case is altered" powstała przez połączenie motywów „Skarbu" i „Jeńców". Jest tutaj i skąpiec ze swoim ukochanym skarbem, jak i obcy jeńcy na wzór plautyńskich, ale jest i motyw miłości, który zwykle późniejsi naśladowcy dodają do „Jeńców" Plauta, odznaczających się brakiem tego pierwiastka. Nadto jego „Alchemista" okazuje reminiscencje ze „Strachów", „Captain Bobadyll w sztuce „Every man in his humour" jest również [illegible] nikczemnej (ale nie bez oryginalności) plautyńskich żołnierzy-samochwałów, a temat komedji „Epicoene or the Silent woman", polegający na podstępnem chłopca jako obłubienicy, jest niewątpliwie odbiciem plautyńskiej „Panny Młodej".

Szczególnie ulubione rolaje się były w Anglji plautyńskie „Strachy". Obfitość reminiscencyj szekspirowskich należy tu sztuka znawcy plautyńskiego

---

1) Gust. Greizenach, De Shakspeari Plauti comoediis, Stromata in honorem L. Morawski, Cracoviae 1908, str. 217-221

*) Cornelia C. Coulter, The Plautine tradition in Shakespeare, The Journal of English and Germanic Philology, XVIII (1919), str. 66-83. Znakomita ta praca wykazuje obfite reminiscencje plautyńskie u Szekspira nietylko w treści, ale także w stylu, technice i pomysłach.

2) Edward A. Sonnenschein, T. M. Plauti Mostellaria, edited by ... Oxford 1907, str. XVI. (wyd. 2). Por. J. Wight Duff, A literary History of Rome, London and Leipsic, str. 193-6.

3) T. Sinko, Genealogja, l.c., str. 12. Comp. Coulter [illegible] underneath his mountain of flesh and the whimsical humour that indicates him to every be it Falstaff is still the miles gloriosus, [illegible] ded by his associates, [illegible] his military [illegible] the [illegible] Suffice it to say, że „Falstaff z [illegible] Sinko, jest o wiele więcej [illegible] do [illegible] Tego [illegible] Plauta, niż Falstaff z [illegible] str. 71).

4) C. C. Coulter, l.c., str. 80-82.

C. C. Coulter, l.c., str. 70-71

Juana Ruyzmoda (1582-1640), p.t. „The English Traveller", a mianowicie epizod z rubodym Lionelem, który w niecheciwości starego Lionela bawi się tak samo, jak ustadzienice plautyńskie, przyczem powtarza się również historya z zaczarowanym domem.

Dalszy wyraźny związek z tą samą komedyą Plauta okazuje komedya Henryka Fieldinga (1707-1754) p.t. „The intriguing chambermaid", w której służąca Lettice gra tę samą rolę, co plautyńskie Tranio. Nie jest jednak wykluczoną rzeczą, że Fielding korzystał także z regularnego francuskiego opracowania plautyńskiej sztuki („Le Retour imprévu"). Prawie wyłącznie na Molierze oparł się Fielding w swym „Skąpcu" („The Miser"), na co zresztą sam tytuł wskazuje: „The Miser, a comedy taken from Plautus and Moliere etc."

Podobnie na francuskiej sztuce, związanej z Plautem wzorował się Jan Dryden (1631-1700), pisząc swą komedyą „Sir H. Sir Mar-all" na podstawie sztuki Dyssaulta „L'Amant Indiscret". Natomiast wpływ Plauta czerpał w swej opracowanej komedyi p.t. „Amphitryon or two Sosias", który znów przerobił Hawkesworth w swoim „Amphitryonie" z r. 1792.

Bardzo dużo wątków plautyńskich okazuje komedya niemiecka. Obok rzymskiego idą od wieków średnich Terencyusza, pojawia się Plautus już w pierwszych latach XVI w., a mianowicie w wydaniu „Braci" i „Siostr" z r. 1511 Albrechta von Eybe, który sztuki te zupełnie w myśl średniowiecznej, moralizatorskiej zasady („supponitur ethicae, quia de moribus tractat") bierze jako przedmiot nauki o obyczajach: „Dabey auch nachvolgklich Comedien Planti in Menechmo et Bacchide — kurtzweilig und schimpfflich zu lesen. Daraus man nemen mag lere und underrichtung guter sitten und böser dagegen. Die guten zu begreifen und die bösen zu vermeiden." W r. 1535 przyswoił sobie motywa „Skarbu" przez Joachima Greffa, ale już na całkiem renesansowy sposób, jako przez wiersze, do rozradowania czytelnika służące: „Eine schöne lustige Comedia des Poeten Plauti Amphitrionis genannt — fast lustig und kurtzweilig zu lesen", — a Hans Sachs w r. 1548 daje już swobodną przeróbkę plautyńskich Braci" p.t. „Ein comedi Plauti mit 10 personen, heyst Menechmo und hat 5 actus", dość naginając wszystkie, zwłaszcza osoby, a natomiast obu bliźniaków już mieszczańskimi imionami: „Fürst der ehman" i „Fürst der frembd". F Braci zwraca się:

Niewątpliwie wojna trzydziestoletnia wpłynęła na powstanie sławnego „Harcownika" Andrzeja Gryphiusa (1616-1664), ale obok występujące tam (postaci (już wspomniane wyżej) „Kapitanów": Herr Bitterbösewicht i Daradiridatumtarides, okazują wybitne cechy wpływu plautyńskiego Pyrgopolinicesa.

Gellert (1729-1781), który żywo zajmował się Plautem (i Terencyuszem), napisał „colowalkową sztukę p.t. „Der Schatz", w której starał się zachować wszystkie komiczne sceny plautyńskiego „Dzbanka Trygroszowego", jednakże nie bez wpływu komedyi i postaci moliérowskich. Wiadomo nam także, że zajmował się również „Stichusem" i wziął się do opracowania na jego pod-

stawie sztuki chwalebnej p.t. Weiber sind Weiber", z której zachowały tylko fragmenty, gdyż Lessing planu swego nie wykonał. Tak samo zamierzał on opracować „Pseudolusa" w pięciodniowej sztuce p.t. „Justin", z której pozostały również tylko plan, wskazujący jednak na to, że Lessing zamierzał bardzo mało rzymski oryginał.

Niemieckie ujęcie „Amfitryona", który przewyższył przed wszystkie sceny europejskie, dał Henryk Kleist (1776-1811) w swej sztuce „Amphitryon", w której powracał na plautyńskim, czysto mitologicznym gruncie. Największą jednak zasługę w dostosowaniu Plauta u Niemców ma Reinhold Lenz (1750-1792), który w r. 1774 wydaje, zachęcony przez Goethego, „Fünf Lustspiele nach dem Plautus fürs deutsche Theater". Są to następujące sztuki: „Das Väterchen", wierna przeróbka „Komedyi Oiły"; „Die Aussteuer", polegająca na „Skarbie" wraz z częściowem mieszaniem dotowanem scen, z „Die Entführungen" (pomocnik: „Der grossprahlerische Offizier"), naśladowaniem „Żołnierza samochwały", „Die Zwillingsschwester", mocno powstała w ten sposób, że Lenz naprzód przetłumaczył, a później przerobił na niemiecką sztukę plautyńskiego „Gbura", i „Die Tückischen", komedyą opierającą się na „Kurkulionie".

(Prócz tych sztuk [illegible] przerabiał jeszcze i inne plautyńskie, jeszcze w sztuce p.t. „Die Algierer oder Seeräuber", która to komedyi jednak zaginęła - i zdaje się nawet się z myślą mieszania „Braci".

Przekładami Lenza bardzo interesował się Goethe, który jeszcze w młodości swej żywo interesował się Plautem, w r. 1806/7 zamierzał sztuki plautyńskie wystawiać w Weimarze, a w prologu „Fausta" nawiązał wyraźnie reminiscencyom plautyńskiego prologu do „Amfitryona". 1)

Inne przeróbki do „Braci" Plauta, dał Johann Jakob Bellomo „Ehrgeiz" (1779-1850) komedyi p.t. „Die Drillingsbrüder von Damask", polegającą na niepoznawaniu się z powodu ich bliźniaków. x)

1) W. Deiecke, Goethe und Plautus, Litter. Echo 14 (1911/12), str. 1039-1040.

---

x) Wpływ Plauta na literaturę dramatyczną Europy (poza Polską) jest już w ogóle dokładnie opracowany, tak, że [illegible] zestawienie powyższe (mające ewentualnie służyć tylko jako wykaz przykładów dla najogólniejszej orjentacji) zawdzięcza się przeważnie na wyłącznych pracach takich jak: K. Reinhardstoettner, Plautus, Späteres Bearbeitungen plautinischen Lustspiele, Leipzig 1886, E. Gabrigna Fino a che punto i comici italiani del Rinascimento attinsero dall'antico Plauto e Terenzio, Capodistria (1899-1900, I-II), H. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Halle a.S. I-II, 1893-1916 i t. d. Natomiast historya Plauta w Polsce nie jest jeszcze napisana i brak nawet wielkich wstępnych badań, robiących na tego rodzaju pracę szkic niniejszy przeważnie z tego się mogły tylko [illegible] dotychczasowe notatki. [illegible] cała jeszcze na specjalistę.

Zbadanie wpływu Plauta na polską literaturę

GUSTAW PRZYCHOCKI.

„Potrójny z Plauta" Cieklińskiego.

Historja Plauta w Polsce, tego najznakomitszego komedjopisarza rzymskiego, który tak przemożny wpływ wywarł na rozwój komedji europejskiej, nie jest jeszcze napisana i brak nawet wszelkich wstępnych badań. 5.

Jeżeli wolno łączyć z Plautem średniowieczną przeróbkę jego „Amfitrjona" p. t. *De Geta et de Birria* (także *Geta et Birria*, lub *Geta*), t. j. t. zw. „komedję elegijną", pochodzącą od Vitalisa z Blois (w. XII) i występującą czasem pod imieniem Owidjusza [1]), a najczęściej bezimiennie — to za pierwsze ślady wpływów plautyńskich w Polsce wypadnie chyba uważać rękopis Bibl. Jag. № 2035 z w. XIV (r. 1383), pisany prawdopodobnie w Polsce i zawierający obok utworów owidjuszowskich i pseudo-owidjuszowskich także „Getę" *(fol. 255 — 291)*. Napewno zaś już w Polsce powstał zbiorowy rękopis Bibl. Jag. № 2115 z w. XV, zawierający również obok utworów owidjuszowskich „Getę" *(fol. 556 — 588)* wraz ze scholjami, a pisany w czasie między r. 1428 a 1442 przez Świętosława z Rogowa, jak świadczy o tem napis na *fol. 473: Explicit liber venerabilis Boecij de consolacione philosophie reportatus Posnanie post reverendum Bacalarum nomine Johannem de Szroda nec non rectorem ibidem. Et est finitus feria tercia post festum sancti luce per manus cuiusdam Swanthoslaij de Rogow sub anno nativitatis Cristi eiusdem Millesimo quadringentesimo vicesimo octavo etc.* Rękopis ten był własnością Stani-

[1]) Gust. Przychocki, *Accessus Ovidiani. Cracoviae 1911, p. 2, 5.*

sława z Dobieszewa, co potwierdza napis na pierwszej stronie: *Hic liber est Stanislai de Dobyeszewo et in eo continentur hij etc.*

Na tenże wiek XV przypada już konkretna wiadomość o studjach plautyńskich w Polsce, a mianowicie notatka Filipa Kallimacha Buonaccorsi o Grzegorzu z Sanoka: „Zresztą nie tylko on sam, ale i wszyscy inni uczeni tak wysoko cenili jego talent, że jaką kto tylko książkę nieznaną znalazł, niósł ją do niego w mniemaniu, że on wszystko łatwo wytłumaczy. I tak między książkami, których mu wiele codziennie przedkładano, znalazł niektóre komedje Plauta; ich dowcipem i żywością tak był porwany, iż nietylko codziennie poświęcał się ich czytaniu, lecz nawet zaczął pisać na ich wzór nową komedję. Przerwał następnie to zajęcie, zmuszony udać się do Włoch..." [2]) Wiadomość ta brzmi wprawdzie nieco podejrzanie, ale w każdym razie charakterystyczną jest rzeczą, że pierwsza konkretna wzmianka, dotycząca początków polskiego dramatu świeckiego, do Plauta właśnie się odnosi.

W w. XVI, nawet w samych jego początkach wykładają już Plauta na Wszechnicy Jagiellońskiej. I tak w r. 1509 czyta Mateusz Krawiec z Olkusza *(Mathias Sartor de Ilkusch)* „pierwszą komedję Plauta" (t. j. „Amfitrjona").

Tę samą być może komedję Plauta *(commoediam Plauti)* czytają również: w r. 1513 Ambroży de Baruth, w r. 1535 Jan Dobrosielski z Sandomierza, który później wykłada również i Terencjusza, a już napewne „Amfitrjona" czyta w r. 1536 Jan Biesiekierski z Biesiekierza.

Później zakres wykładów plautyńskich się rozszerza, gdyż w r. 1540 słyszymy o Adamie Zaborceusie z Chęcin, że wykłada „komedje Plauta" *(commoedias Plauti)* przez cały rok, a w r. 1542 czyta Piotr ze Sambora nawet komedję *Casina* [3]). Z r. 1545 pochodzi dość zagadkowa wiadomość o polskich drukowanych przekładach Plauta i Terencjusza. Według Jochera [4])

---

[2]) Filipa Buonaccorsi Kallimacha Życie i obyczaje Grzegorza z Sanoka, arcybiskupa lwowskiego. Przekład polski z oryginału łacińskiego. Poprzedza Spór o Grzegorza z Sanoka przez prof. dr. Tadeusza Sinkę. We Lwowie 1909. Staraniem Kółka Filologicznego we Lwowie. Rozdz. V — VI. Str. 26—27. [3]) Wiadomości, zaczerpnięte z *Liber diligentiarum* z lat 1487—1563, w Archiwum do Dziejów literatury i oświaty w Polsce. Tom IV. Kraków 1886. [4]) Adam Jocher, Obraz bibljograficzno-historyczny literatury

komedji *Mercator*, dziś przechowywany w *Ossolineum* (N. 12595); czytamy tam na wstępnej karcie rękopiśmienną notatkę: *Ego sum possessor huius libri Matyas Crassowski Anno Domini 1576*— i sześciowiersz, kończący się słowami:

Si vis videre dominum nostrum Jesum Christum
Noli furare librum istum,

Plautus w tym czasie zresztą nie jest już bynajmniej obcy polskim humanistom i tak np. kanclerz i hetman w. kor. Jan Zamoyski w mowie, wygłoszonej na sejmie w Warszawie r. 1605 (między innemi) przeciwko awanturniczej wyprawie z Dymitrem Samozwańcem do Moskwy, powiada: „Dziś niektórzy ichmość mimo woli stanów wtargnęli do Moskwy, jakiegoś Dymitra na tron prowadzą! Słyszeliśmy, że ten Dymitr był zadłabiony, dziś znowu żyje! Cóż to? Czy jaką komedją Plauta lub Terencjusza grają przed nami? Wszystko to ciężkie kłopoty na Rzeczpospolitą sprowadzić może“ [5]).

Nic dziwnego, skoro Zamoyski w czasie swych studjów paryskich słuchał także i sławnego Turnebusa [6]), który tak wielkie położył zasługi na polu studjów plautyńskich i w tym duchu zapewne na uczniów swoich oddziaływał [7]).

Z otoczenia Zamoyskiego pochodzi najciekawszy w Polsce objaw zamiłowań plautyńskich: „Potrójny z Plauta“ Piotra Cieklińskiego [8]).

„Potrójny“ jest bardzo zręczną przeróbką plautyńskiego „Dnia Trzygroszowego“ *(Trinummus)* w tym sensie, że z grecko-rzymskiej sztuki powstała o 900 przeszło wierszy dłuższa komedja na

[5]) Wybór mów staropolskich zebrał Ant. Małecki, Kraków 1860, str. 98. Notatkę tę zawdzięczam Stanisławowi Łempickiemu, najlepszemu znawcy Zamoyskiego. [6]) Stanisław Łempicki, Działalność Jana Zamoyskiego na polu szkolnictwa 1573—1605, Kraków 1922, str. 25. [7]) Turnebus posiadał słynny, a zaginiony dziś rękopis plautyński, t. zw. *codex Turnebi* (W. M. Lindsay, The codex Turnebi of Plautus, Oxford 1998). Był on pierwszym wybitnym francuskim krytykiem tekstu plautyńskiego i autorem cennych *Adversaria* (Gudeman Alfred, Grundriss der Geschichte der klassischen Philologie, Leipzig und Berlin[2] 1909, str. 189). [8]) Potrójny z Plauta Piotra Cieklińskiego 1597, wydał Jan Czubek w Krakowie 1891.

wspomina Jan Losorsky w przedmowie do komedji czeskiego pisarza [Mikołaja] Konacza [z Hodisztkowa] p. t. *Judith*, wydanej w Pradze w r. 1547, ale datowanej r. 1543, o tem, że „Polacy [illegible]

a mianowicie: *Amphitruo* (1530), *Mercator* (1531), [illegible]

Są to małe książeczki, drukowane u Szarfenberga w Krakowie, dla użytku studentów przez Franciszka Mymerusa, który, jak to widać z przedmowy do „Amfitrjona", dedykowanego kasztelanowi krakowskiemu i kanclerzowi koronnemu Krzysztofowi Szydłowieckiemu, miał zamiar wydać całą serję komedyj plautyńskich: *visum est comoediam hanc Plauti primam sub nomine tuae magnificentiae ab aliis seorsum impressam in manus studiosorum in Enchiridii forma emittere... Accipe igitur magnificentissime domine Amphitryonem... donec et aliae sub nominis tui auspitio publicentur.* Mymerus wierzył, że komedje plautyńskie są najlepszą drogą do poznania świata rzymskiego i na początku edycji *Mercatora* pisał *ad Lectorem:*

Qui flores et amoena prata agelli
Rhomani cupit assequi, diserta haec
Huic Comoedia praebet ecce normam,
Parvo temporis ut venire possit
Summam ad (curriculo) eruditionis.
Nam certe est salibus referta doctis
Et verbis elegantibus renidet
Sacris luxurians ubique gnomis.

Przypuszczać należy, że Krzysztof Szydłowiecki, u którego sławi Mymerus *authorum nobilissimorum frequentem lectionem*, znał także dobrze i dedykowanego mu Plauta, podobnie jak później Maciej Krassowski, do którego należał egzemplarz

i nauk w Polsce od wprowadzenia do niej druku po rok 1830 włącznie, Wilno 1840, tom I, str. 143—144.)

wspomina Jan Losorsky w przedmowie do komedji czeskiego pisarza [Mikołaja] Konacza [z Hodisztkowa] p. t. *Judith*, wydanej ... Pradze w r. 1547, ale datowanej r. 1543, o tem, że „Polacy ~~w spokojnemi~~ gry rozliczne znamienitych poetów krotochwil- Terencjusza i Plauta, swym, tym grubym i nieokrzesanym iem drukują i na światło wynoszą". Wiadomość ta miała rzepochodzić od brata Konacza, który był w Polsce, ale jak r zaznacza, nie udało mu się tej wiadomości w żaden sposób dzić.

W związku zapewne z wykładami na Uniwersytecie Jagielm powstają pierwsze polskie edycje komedyj plautyńskich, a mianowicie: *Amphitruo* (1530), *Mercator* (1531), *Casina* (1543). Są to małe książeczki, drukowane u Szarfenberga w Krakowie, dla użytku studentów przez Franciszka Mymerusa, który, jak to widać z przedmowy do „Amfitrjona", dedykowanego kasztelanowi krakowskiemu i kanclerzowi koronnemu Krzysztofowi Szydłowieckiemu, miał zamiar wydać całą serję komedyj plautyńskich: *visum est comoediam hanc Plauti primam sub nomine tuae magnificentiae ab aliis seorsum impressam in manus studiosorum in Enchiridii forma emittere... Accipe igitur magnificentissime domine Amphitryonem... donec et aliae sub nominis tui auspitio publicentur.* Mymerus wierzył, że komedje plautyńskie są najlepszą drogą do poznania świata rzymskiego i na początku edycji *Mercator* pisał *ad Lectorem:*

Qui flores et amoena prata agelli
Rhomani cupit assequi, diserta haec
Huic Comoedia praebet ecce normam,
Parvo temporis ut venire possit
Summam ad (curriculo) eruditionis
Nam certe est salibus referta doctis
Et verbis elegantibus renidet
Sacris luxurians ubique gnomis.

Przypuszczać należy, że Krzysztof Szydłowiecki, u którego sławi Mymerus *authorum nobilissimorum frequentem lectionem*, znał także dobrze i dedykowanego mu Plauta, podobnie jak później Maciej Krassowski, do którego należał egzemplarz

i nauk w Polsce od wprowadzenia do niej druku po rok 1830 włącznie, Wilno 1840, tom I, str. 143—144.

Fest wtej epoce recenzyi chętnie czytany, jak na to wskazuje egzemplarze jego komedyj, wymienione nietylko w inwentarzach ksiąg krakowskich, jakoto Macieja Szarffenberga i Jana Huglera z r. 1547 i 1551 („Comedie Plauti", „Plauti Captiui", „Plauti Casina") ale także i w zbiorach prywatnych, np. w inwentarzach pośmiertnych Wacława lekarza z r. 1546 („Plauti tom"), Heleny Gałczyny z r. 1549 („Plauti ex comedie"), Andrzeja z Oporowa z r. 1550 („Plautus"), Jerzego Marszałka z r. 1550 („Plauti comedie"), Zaremba z Pojnicza z r. 1550 („Plautus"). ~~Dowiódł tego~~ Z tego (19

- jest oczywiście dobitne wpływ humanizmu i tak n. p.

wskroś polska, w niektórych tylko drobnych szczegółach odbiegająca od życia polskiego. Ciekliński trzymał się wprawdzie naogół oryginału, z którego przetłumaczył wszystko prócz dwudziestu kilku wierszy, ale z wielką swobodą przerobił wszystkie specyficznie greckie czy rzymskie szczegóły łącznie z nazwiskami osób na czysto polskie. I tak rzecz cała dzieje się nie w Atenach, ale „pod zjazd szlachty na rocech we Lwowie" (Lwów gra ważną rolę u wszystkich ludzi z Zamościa); bohater sztuki, młody utracjusz (u Plauta *Lesbonicus*), ma na imię Pangracz i jest synem Skarbka (*Charmides*) herbu Habdank; jego przyjacielem jest również szlachecki syn, Szczęsny Złotogrodzki (*Lysiteles* syn Filtona), a opiekunem Pangracza w nieobecności ojca jest Dobrochowski *(Callicles)*, który ma za przyjaciela zacnego Sędzisławskiego *(Megaronides)*. Wierny sługa Pangracza (niewolnik *Stasimus*) zwie się Wójtowic, a najęty darmozjad *(Sycophanta)* jest tutaj „prokuratorczykiem", czyli pośledniejszym „prawomędrcem"[1] (adwokatem) z okazji roków sądowych i zwie się Pierczyk.

Stosownie do tego środowiska starożytne pojęcie „wolny" *(liber)* tłumaczy Ciekliński stale jako „szlachcic", „niewolnik"—jako „chłop", „kmiotek"; zamiast bogów i bóstw jest oczywiście Pan Bóg i aniołowie; *Acheruntis ostium* przetłumaczono jako „uście do piekła" (w. 953); zamiast Syryjczyków i Kampańczyków są „Tatarzy i Mazurowie" (w. 974—), zamiast konkubiny jest „Nastka z przedmieścia" (w. 1261); mąż, chcący się na chwilę uwolnić od żony, wysyła ją „do kościoła na pacierze" (w. 1418); służący, wysyłany u Plauta do portu, gdzie ma znaleźć statek, na którym przybył Charmides, u Cieklińskiego ma „biec rychło na gościniec, prosto na przedmieście Krakowskie, bo idzie tam wóz z rzeczami i wiezie go furman z Lublina" (w. 1931). Jeśli między obywatelami plautyńskiej sztuki jest mowa o handlowych przedsięwzięciach, któremi przecież szlachcic się nie parał, to Ciekliński zastępuje to zręcznie innemi, godnemi tego stanu sprawami. I tak to, co mówi Filto do Lysitelesa:

F. Przecież chyba miał majątek? L. Miał. F. Więc jak go stracił:
Czy w państwowych przedsiębiorstwach, czy może w żamorskich?
W zwykłym handlu mienie stracił, czy na niewolnikach?
(Trin. w. 330—)

[1]) Wszystkie przekłady Plauta pochodzą od autora tej rozprawy.

wygląda całkiem inaczej w ustach Złotogrodzkiego:

Z. Miał imienie?
S. Miał. Z. Jakoż je utracił? bawił się żołnierką,
Lub innemi służbami Rzeczypospolitej?
Obrócił na ojcowskie długi, albo jego
Dłużnicy zawiedli go? czy siostrom na posag
Wydał? czyli pogorzał? na czym wżdy utracił? (w. 489)

Tłumaczenie samo jest naogół wcale wierne i pomimo całej zresztą swobody przeróbki trafnie oddaje myśl oryginału; przyczem podkreślić należy dążność do piękna i niezły smak estetyczny Cieklińskiego w doborze wyrażeń, zwłaszcza w zwrotach o moralnej tendencji. Oto przykłady:

qui animum vincunt, quam quos animus, semper probiores cluent (w. 312)

...zawsze ci ujdą lepszymi
U mądrych, którzy umysł swój zwyciężą, niźli
Których żądza zwycięży, zhołduje, zniewoli. (w. 455—)

qui ipsum se contemnit, in eost indoles industriae (w. 322)

Grunt baczenia założył, kto się nie wysoko
Niesie. (w. 475—)

di divites sunt, deos decent opulentiae
et factiones, verum nos homunculi,
salillum animai qui quom extemplo emisimus,
aequo mendicus atque ille opulentissimus
censetur censu ad Acheruntem mortuos. (w. 490—)

Bóg jest bogaty, możny i samemu tylko
Możność trzeba przyczytać: ale my, ludkowie,
Gdy duszyczka z nas wyńdzie, która ciała nasze
Jako sól zadzierżywa, ciało każde martwe
Tak ubogiego, jako bogatego człeka
W błoto i robaki się obróci, a tego
Rozumy, dostojeństwa, skarby nie obronią. (w. 872—)

Nawet i swoisty żart językowy udatne u Cieklińskiego znajduje odbicie: Plautyński Sykofanta mówi do Charmidesa:

...nihil agis;
proin tu te, itidem ut charmidatus es, rusum recharmida! (w. 976—)

Nic z tego przeto: jakoś się w skok w Skarbka obuł,
Tak się zaś z Skarbka wyzuj! (w. 1728—)

Jak tam był obraz z wdziania i zdjęcia stroju (chlamydy), tak tu trafnie użył Ciekliński analogji z wdziania i zdjęcia obuwia.

W tem przemienianiu wartości oryginału łacińskich na polskie poszedł zresztą Ciekliński drogą, wskazaną przez samego Plauta w jego przeróbkach sztuk greckich; nieraz w „Potrójnym" obserwować można te fazy, jakie przeszło dane pojęcie. I tak grecką wzmiankę o jakiejś wpływowej osobistości zastąpił Plautus nazwą najwyższej rzymskiej magistratury:

quid? te dictatorem censes fore? (w. 695),

która u Cieklińskiego w polską przyoblekła się szatę:

...Cóż? mniemasz, że Lwowskim
Albo przeto Samborskim starostą zostaniesz? (w. 1264—)

Innym razem grecki jakiś motyw świętokradztwa zastąpił Plautus czysto rzymskiem pojęciem o zerwaniu wieńca z głowy posągu Jowisza kapitolińskiego:

...si te surrupuisse suspicer
Iovi coronam de capite ex Capitolio
quod in columine astat summo... (w. 83—),

co znów Ciekliński na polską i chrześcijańską oddał modłę:

Gdybym ja chciał o tobie robić podeźrzeniem,
Żeś onegda z kościoła porwał kielich złoty... (w. 114—)

potwierdzając tem samem zapowiedź swoją, podaną w prologu:

Filemo ją po grecku napisał i przezwał
Thesauron językiem swym. Tę do starorzymskiej
Mowy Plautus przeniosszy, Trinummem mianował;
A ten, co ją do rzeczy i do czasów naszych
Teraźniejszych stósował, nazwał ją Potrójnym... (w. 21) *)

Miarą swobody, z jaką Ciekliński poruszał się wobec motywu przejętego, stosując go „do rzeczy i do czasów naszych", mogą być np. ustępy o „plotkarzach", tudzież o tej przedziwnej „podróży zagranicznej" z opowieści Pierczyka, które podaję w mojem tłumaczeniu i przeróbce Cieklińskiego:

Plautus:

Co kto tylko pomyślał, albo ma pomyśleć,
To oni wszystko wiedzą; oni wiedzą o tem,
Co król szepnął królowej, do ucha; ci wiedzą
O czem Jowisz sam mówił ze swoją Junoną;
Choć czego niema nawet, lub nawet nie będzie;
To oni przecież wiedzą! A czy to jest słusznie,
Czy niesłusznie, gdy chwalą, albo obwiniają

*) Później, w czasach Stanisławowskich, powtórzy tę samą zasadę Ks. A. Czartoryski, zalecając autorom dramatycznym, korzystającym z „dzieł cudzoziemskich", żeby „plantę zatrzymawszy, morze i intrygę, wyprowadzali tak jedną jak drugą przez osoby, zachowując krajowe obyczaje". M. Szyjkowski, Dzieje komedji polskiej w zarysie, Kraków, 1921, str. 21.

Kogokolwiek — to jest im całkiem obojętne,
Byle tylko to wiedzieć, co im się spodoba! (w. 206—)

Ciekliński:

Którzy postawę czynią i... że wszystko wiedzą,
Co kto myśli i o czym myślić ma; że wiedzą,
Co król królowej powie do ucha; że wiedzą,
Co w Kalekucie, co się w Ameryce dzieje,
Co poszty i nowiny ze wszych ziem miewają,
Nakoniec, co sam w niebie Bóg archaniołowi
Michałowi rozkaże; i to, co nie było
I co było, wszystko ci udają, że wiedzą.
Słusznie-li, fałszywie-li, winują lub chwalą,
Nie dbają, byle co chcą, udali, że wiedzą. (w. 315—)

Plautus:

Charmides.

Gdzież on sam?

Darmozjad.

A — został jeszcze; tam... u Radamanta
Wśród Kerkopów.....

Charmides.

Ale słuchaj, odpowiedz mi przecież,
Gdzieżeś bywał?

Darmozjad.

W strasznie dziwnych i cudownych krajach!

Charmides.

Chciałbym słyszeć, jeśli łaska.

Darmozjad.

Owszem, sam chcę mówić:
Czarnem Morzem przybiliśmy naprzód do Arabji —

Charmides.

Czarne Morze jest w Arabji?

Darmozjad.

Jest — tylko nie w tamtej,
Gdzieto rodzi się kadzidło, ale tam, gdzie rośnie
Piołun i to „ziele kurze".

Charmides (do siebie).

Ależ to frant sprytny! (w. 927—)

Ciekliński:

Skarbek.

Ale kędyż wżdy on jest?

Pierczyk.

Jużem go odjechał
W Straszborku...

37 D

Skarbek.
Cóż ty powiadasz?
Pierczyk.
Co?
Skarbek.
Pytam cię, na którycheś miejscach był?
Pierczyk.
Na barzo
Dziwnych i rozmaitych.
Skarbek.
Radbym słyszał, jeślić
Nie przykrzy się.
Pierczyk.
I owszem, powiem z wielką chęcią.
Naprzód pojechaliśmy morzem do Paryża
Od Malty. Tam, wysiadszy na ląd, najęliśmy
Sobie koni, biorąc się ziemią ku Angliej.
Trzy mile za Kalesem ochromiał koń panu;
Musiał się nazad wrócić i ku wieczorowi
Nazajutrz był w Straszborku; stamtąd mnie odprawił.
Skarbek.
Miły bracie, azaż jest morze pod Paryżem?
Pierczyk.
Jest — by tak łatwo za Kalesem było ku Angliej,
Nie ochromiałby nam koń, ale tam droga
Barzo jest kamienna.
Skarbek (do siebie).
Osobny to człowiek:
Temuby położenie świata dać drukować! (w. 1647--)

Niezrozumienia lub nieporozumienia przy tłumaczeniu trafiają się Cieklińskiemu bardzo rzadko, a wynikły z pewnością przedewszystkiem z ułomności tekstu plautyńskiego, którym rozporządzał

Ciekliński nie zadowolił się jednak tym, choć tak swobodnym przekładem, ale poszedł jeszcze dalej, dodając zupełnie samodzielnie cały szereg szczegółów i motywów rodzimych, będących zwłaszcza w ścisłym związku z współczesnem życiem polskiem i jego najwybitniejszemi objawami. Nawiązuje on przytem wcale zręcznie do danej sytuacji: i tak wzmianka w w. 1356 o otwarciu listów „na cle, na granicy" *(apud portitorem*, w. 794) daje mu okazję do wycieczki na „celników z swoimi ogarami żydkami", którzy nawet szlachcie, „wolnej od wszelkich ceł" nie przepuszczają (w. 1359); Dobrochowski, mówiąc

o wychowaniu synów Skarbka, który „nie pisywał sam nigdy i przeto syna, któryby umiał pisać, radby był miał", podaje niezmiernie żywy i ciekawy obraz całej edukacji syna szlacheckiego i złego wpływu rozmaitych wykpigroszów wielkomiejskich, „burkowników", co „we Lwowie zwykli stroić młode panięta i z wiosek ich na szczyk wyprawować" (w. 199); Złotogrodzki, zdecydowawszy się na małżeństwo syna ze Skarbkówną, „dzieweczką cnotliwą, pokorną, urodziwą, w starożytnym domu szlacheckim urodzoną, a co też nie mniejsza, w skromności wychowaną, chocia niebogatą" — wypowiada długą i niezmiernie dla ówczesnych pań naszych charakterystyczną tyradę przeciw zbytkowi i rozrzutności żon posażnych:

...postrzegłem się w tym, że bogate żony
Zwykły więc pospolicie w domy mężów swoich
Wnaszać zbyteczne stroje, wydatki niezmierne,
Widzimy, że dziś panie świecą się drogiemi
Altembasy, puntałmi, perłami, klenoty.
Za przodków i rodziców naszych i za naszych
Już też dawniejszych czasów bogata szlachcianka
Dosyć miała, gdy wzięła od rodziców swoich
Parę pektoralików, a choć jeden krzyżyk
Od męża; więc miewała dwoje zawieszenie,
Trzecią obzdłuż piszczałkę z rubinem dla dzieci.
Dalej, Boże zawaruj, napierać się było.
W powszedni dzień w letniczku, w koszuleczce białej
A snoreczka na szyi: teraz miary nie masz
I nie masz ich wymysłom i utratom końca.
Daj mi to, moje serce, jeśli mnie miłujesz,
Mówi nocna kukułka, jeszcze o to proszę.
Moje drogie oczeńki. A on: weźmi, co chcesz.
Jak skoro go nachyli, już, co chce, uprosi.
Zatem co tej gawiedzi w domu się namnoży!
To już będą ochmistrze, baby i służbiste,
I służbistych służbiste i tych też służbisie;
To szwaczki, to haftarki, dziewczęta, chłopięta,
Chłopiąteczka: wszystko to łuszczybochenkowie
I wysysobeczkowie, wysysokufowie;
Nuż karłowie, kotkowie, papużki, pieskowie.
Gdy przyjdzie do połogu, nie wiedzieć, co pierwej
Powiedać: zbytek zbytku, koszt kosztu popycha.
Uźrzysz tam niderlandzkie opony na ścianach
I kobierce adziamskie i włoskie szpalery i t. d.

(w. 639—)

Jakkolwiek wszystko to taką tchnie prawdą, że z pewnością przedewszystkiem z życia jest wzięte, to przecież uderzające podobieństwo (nawet dosłowne miejscami) do sławnej tyrady Megadora ze „Skarbu" *(Aulularia)* Plauta (w. 497—) na stale w komedji „nowej" greckiej i rzymskiej piętnowaną „żonę posażną" *uxor dotata*, każe nam przypuszczać, że bezpośrednią podnietą Cieklińskiego był przecież ten właśnie ustęp, zaczynający się od słów:

Jużby żadna nie rzekła: wszak posag ci wniosłam
Znacznie większy, niżeli cały twój majątek!
A zatem mieć powinnam purpurę i złoto,
Służące, pokojówki, muły, poganiaczów,
Chłopaków na posyłki, powozy na wyjazd!...
Bo teraz, gdy gdzie przyjdziesz, więcej widzisz wozów
W domu, niźli gdzie na wsi, kiedy zajść na folwark.
Lecz to jest jeszcze dobrze — lecz gdy płacić przyjdzie:
Ot, tu stoi folusznik, hafciarz, złotnik, wełniarz,
Handlarze od koronek, handlarze od koszul,
Weloniarze, farbiarze od wosku, fjoletu,
Fachowcy od rękawów, to znów perfumiarze,
Handlarze od płócienek, szewcy od trzewików i t. d.
(w. 497—)

Pierwsze słowa powyższej tyrady Megadora plautyńskiego pojawiają się nawet w bardzo zbliżonej przeróbce w dalszej części monologu Złotogrodzkiego, gdzie czytamy:

Toć czasem żona z sobą bogata przynosi,
Mając to, choć niesłusznie po sobie: A tyleś
Wziął po mnie, nie wiem, czemu nie miałoby tak być.
(w. 694—)

Natomiast wzmianka u Cieklińskiego o „nocnej kukułce", która przecież niezbyt nadaje się do określenia prawowitej małżonki, pochodzi znów z „Dnia Trzygroszowego" *(Trinummus)*, a to z monologu Lysitelesa, piętnującego chciwość heter:

...da mihi hoc, mel meum si me amas si audes,
ibi ille cuculus: ocelle mi, fiat: et istuc et si amplius vis dari dabitur.
(w. 243—)

co Ciekliński wyżej, w analogicznym występie Szczęsnego (w. 340—) celowo opuścił.

Służący hulaki Lesbonika-Pangracza przypomina mu sumę, wydaną na miłostki:

quid, quod dedisti scortis? (Trin. w. 412)

A tego nie rachujesz, coś w karty i kostki
Przegrał, coś rozdał szkortom? („Potrójny" w. 718—).

Ciekliński korzysta z tej sposobności, by w usta służącego Wójtowica włożyć zupełnie oryginalną, bardzo ostrą i drastyczną reprymendę młodego pana za jego niszczącą zdrowie rozpustę i rujnujące wydatki „na panienki" czyli „okunie hiszpańskie" „z przedmieścia halickiego":

Zdobyłeś się, dostałeś od nich za niemało
Jeszcze więcej; bo na cię uderzyło było
Daleko więtsze wojsko, niż orda tatarska.
Ledwiem je żywym srebrem odpędził od ciebie.
Wysechłeś, skrzywiłeś się, zbladłeś, z gębyć śmierdzi i t. d.
(w. 719—)

Strofowanie tegoż Pangracza przez wzorowego młodzieńca, Lysitelesa-Szczęsnego, który przypomina mu dobre imię jego przodków:

itan tandem hanc maiiores famam tradiderunt tibi tui
ut virtute eorum anteperta per flagitum perderes?
(Trin. w. 642—)

nabiera w ujęciu Cieklińskiego typowo polskiego zacięcia szlacheckiej dumy rodowej:

...Taką wziętość twoi
Przodkowie, oni zacni Habdankowie, tobie
Zostawili, żebyś to, czego oni ciężkim
I krwawym potem swoim, dzielnością i męstwem
Dostali, wysłużyli i zagarłowali,
Na zbytkach, wszeteczeństwach, rozpuście utracił?...
...Twój ociec, dziad, pradziad,
Starożytni szlachcicy polscy, jako mieszkać
Tu w tych krajach poczęli, czyniąc ustawicznie
Ręką swoją z pogany, gościniec ci prosty
Przetarli do wszystkiego, któryś ty sam sobie
Zatrudnił... (w. 1095—)

a że szałaputa Pangracz ma jakieś pokusy zostania posłem i łowienia ryb w mętnej wodzie zamieszek elekcyjnych, przeto Ciekliński wkłada w usta Szczęsnego gorące słowa zachęty, by raczej służbą żołnierską z moralnego upadku i nędzy się ratował:

...Jedź radniej na żołnierską. A to
Król się teraz na Moskwę bierze i tam w pracach

Lepsze zdrowie będziesz mieć, gdy zaniechasz biesiad,
Wszetecznic, próżnowania... (w. 1116—);

Ostro krytykując przy tej okazji „płone obietnice Monlu(ka)" i innych spekulantów elekcyjnych „po odjeździe Henrykowym", wypowiada piękne, podniosłe, miłością ojczyzny i troską o jej los obecny tchnące słowa:

Statecznością, szczerością, Pangraczy, iść trzeba,
Pracej swej dla ojczyzny i krwie nie żałować:
Takowy przystęp zawsze lepszy do wysługi
I do zacności bywa; takowa wysługa
I sławna jest, i trwała i do potomstwa się
Podawa z ręku do rąk aż na wieczne czasy.
Postawne, słowne służby, może być, że jako
Woda, mrozem ujęta, albo śnieg, od wiatru
W zamieci podniesiony i na kupę wzdęty,
W niewczasie jakim trudnym rzeczypospolitej
Jakoby zimie potrwa; ale zaś na wiosnę
Roztaje. Z hańbą zawsze wiek swój każdy taki
Skończywał i potomstwo jego z wymysłów się
Jego nie ucieszyło... (w. 1167—)

Tenże związek z aktualną sytuacją okazuje dygresja Skarbka, który, wróciwszy z zagranicy, opowiada o wielkich swych nadziejach, pokładanych w wojennych zamierzeniach nowo obranego króla, o złem wrażeniu, jakie robiły zagranicą zamieszki elekcyjne, i piętnuje oporność szlachty wobec planów królewskich (w. 2033—).

Związek zaś z toczącemi się właśnie we Lwowie rokami sądowemi zaznaczył Ciekliński wstawką w roli Pierczyka, który, wychodząc na scenę, określa swój zawód jako „spraw ludzkich u sądu zawiedacza", któremu „im sprawa niesprawiedliwsza i gorsza, tym lepiej", i wyraża jedynie obawę, że za dużo tu we Lwowie znajdzie kolegów, „a po chwili więcej ich będzie, niż pieniaczów" (w. 1504).

Wszystkie te dodatki i wstawki, wśród których nie brak nawet wzmianki o nieodstępnym w otoczeniu szlachcica żydzie (w. 789), poza wprowadzeniem pewnych swojsko polskich rysów w charakterystykę danych osób i stosunków nie zmieniały jednak zasadniczo niczego w całym toku sztuki plautyńskiej; Ciekliński jednak i tutaj zaznaczył silnie swą indywidualność i dążność do

jak najdokładniejszego spolszczenia komedji, a to przez odpowiednie zmiany w samej fabule:

Imć Pan Skarbek, jako szlachcic, nie jeździ zagranicę w celach handlowych, tak jak Charmides plautyński: to też u Cieklińskiego motywem wyjazdu jest umieszczenie drugiego, młodszego syna (którego niema u Plauta) w kollegjum burgundzkiem w Paryżu, a że żaden młody panicz nie mógłby w Polsce rozporządzać ojcowskim majątkiem, jak długo ojciec żyje, dlatego też u Cieklińskiego otrzymuje Pangracz wiadomość (fałszywą), że ojciec we Francji umarł, wobec czego „zaraz we wszystkie wsi tak ojczyste, jako i macierzyste wjechał“ (w. 246—).

W oryginale ambitny hulaka nie chce oddać siostry za żonę przyjacielowi bez posagu i przeznacza na to ostatni kawałek gruntu, jaki posiada; stąd scena między nim a ojcem przyjaciela, starym obywatelem, któryby nawet wbrew intencjom syna na ten kawałek ziemi się złakomił, gdyby go nie był odstraszył od tego gruntu opowiadaniem zmyślonych okropności sprytny sługa młodego utracjusza (*Trin.* w. 402—). U Cieklińskiego Pangracz przecierpiałby już to, że siostrę wydaje bez posagu, ale słyszeć nie chce o tem, by szlachecka córka szła za mąż bez wyprawy i bez hucznego wesela. By zdobyć potrzebne na to pieniądze postanawia ostatnią wioskę sprzedać i to Greczynowi Filokierdowi (nie brak było wtedy greckich handlarzy w Polsce), którego postać stworzył Ciekliński najwidoczniej z jednej wzmianki w „Dniu Trzygroszowym“ o greckim bankierze, wierzycielu Lesbonika:

tarpezitae mille drachumarum Olimpico,
quas de ratione dehibuisti, redditae... (w. 425—)

Tego to Greczyna odstrasza od nabycia wioski Wójtowic swem opowiadaniem o okropnościach, związanych z tą rzekomo zaczarowaną posiadłością. Każdy przyzna, jakto już zauważono [10]), że scena odstraszenia przezornego handlarza od kupienia tyle nieszczęść przynoszącej wioski ma dla polskich stosunków dużo więcej prawdy i życia, niż plautyńskie odstraszanie kogoś od wzięcia za darmo dawanej mu posiadłości.

Ta postać Filokierda jest bardzo zręcznym pomysłem Cieklińskiego, bo chytry ten Greczyn czyha zarazem na kupno domu

[10]) J. Czubek w wydaniu Potrójnego, str. 12—13.

Pangracza, co ledwo w ostatniej chwili udaremnia Dobrochowski (w. 269), a jego bogata acz szpetna córka, „krótka sprośnica, mordata Greczanka", jest rywalką ubogiej a pięknej i skromnej Hanuchny, siostry Pangracza, „panienki twarzy człowieczej i wzrostu kształtnego, oczu cudnych, które człeka zdobią" — wszystko motywy przez Cieklińskiego stworzone, nieznane Plautowi.

Efekt końcowy łacińskiej sztuki, polegający na przedstawieniu ożenku owego hulaki, jako dotkliwej kary za wszystkie jego wybryki, mógłby był razić ówczesny nasz zmysł moralny; dlatego też zbył go Ciekliński krótkim ogólnikiem w przemówieniu ojca, kończąc swą komedję w sposób następujący:

Skarbek.

...Dalej ukażę ja tobie
Jeszcze drogę nietrudną do postanowienia
Twego.

Pangracz.

Uczynię ojcze, co każesz, i nigdy
W żadnej rzeczy woli twej potym nie przestąpię.

Widzimy zatem, jak skrupulatnie i gruntownie pomyślany był plan przeróbek sztuki plautyńskiej i jak wiele swobody okazał polski pisarz wobec łacińskiego oryginału. Dodajmy, że „Potrójny" ujmuje nas już samą formą zewnętrzną swego języka, który jest jędrny i barwny i na polski sposób niemal tak giętki i żywy, jak plautyński — a przyznać wypadnie, że Ciekliński potrafił tchnąć w tę grecko-rzymską sztukę tyle oryginalności, tyle ducha rodzimego, iż komedja ta, zmieniona prawie nie do poznania i na wskroś duchem polskim przepojona, stała się — pomimo drobnych usterek [11]), już z samej koncepcji oryginału wynikających — jednym z najlepszych obrazów życia polskiego w końcu XVI wieku.

Słabą stroną sztuki jest jedynie jej wiersz, nierymowany trzynastozgłoskowiec, nieraz bardzo chropawy i koszlawy, często bez odczucia właściwej średniówki i istotnego rytmu, ale na usprawiedliwienie Cieklińskiego przypomnieć należy, że były to zdaje się pierwsze poważniejsze próby tego rodzaju wiersza; w „Odprawie" (1578) Kochanowskiego występuje on już w należytej formie [12]).

[11]) J. Czubek, m. pod. str. 12—14. [12]) T. Sinko, Wiersz Iljady Staszica i polski heksametr. Język Polski VIII (1923) 2, str. 38.

Dlaczego nie opracował Ciekliński więcej komedyj plautyńskich? Być może, że Cieklińskiego powstrzymał od dalszej pracy na niwie plautyńskiej poprostu brak czasu wśród innych zajęć zawodowych i brak odpowiedniej sceny, na której jedynie te sztuki wystąpić mogły w całej pełni swej wartości. Wątpić bowiem należy, czy odstraszyła go trudność języka plautyńskiego. Ciekliński znał wprawdzie, jak się wydaje — prócz jednego „Skarbu" *(Aulularia)*—tylko „moralne" (i wcale nie najlepsze) komedje Plauta, t. j. „Dzień Trzygroszowy" *(Trinummus)* i zapewne „Jeńców" *(Captivi)*, skoro rzymskiego komika pojmuje fałszywie jako moralizatora, który nibyto chciał „wyśmiać złe obyczaje" i „Rzym opleć z rozpusty" (Dedyk. w. 31—)—ale z tłumaczenia widać, że język Plauta opanował w zupełności.

Przytem najwidoczniej znał także i język grecki—co w tym czasie należało na ogół do rzadkości, ale w otoczeniu Zamojskiego nie powinno dziwić—bo tłumaczy nieźle zwroty greckie, napotykane w „Dniu Trzygroszowym", stworzył wcale zręcznie imię chytrego handlarza Filokierda (Φιλόκερδος—„Zyskolub"), a grecki tytuł sztuki podaje nawet wzorem łacińskim w formie deklinacyjnej *(accus.)*:

huic Graece nomen est Thesauro fabulae
Philemo scripsit, Plautus vortit barbare (w. 18—)

Filemo ją po grecku napisał i przezwał
Thesauron językiem swym. (w. 21+)

Być może zresztą, że później pod wpływem Zamoyskiego, wielkiego entuzjasty greczyzny, tłumaczył nawet Arystofanesa [13]).

Ciekliński sam miał wielkie rozumienie o swej sztuce, jak świadczą jego słowa, włożone w usta Wójtowica (z częściowem przełamaniem illuzji scenicznej, co również jest typową właściwością Plauta):

...przemogła twoja komedyja
I w sporze ze wszystkimi komedyjantami
Wedle rozsądku sędziów nade wszystko inne,
Którzy są i byli, masz być uznany większym
I dar masz naznaczony odnieść; tak abowiem
I samo położenie, i wszystka rozprawa
Tej komedyjej, przez cię w traf przystosowana,

[13]) St. Łempicki, m. pod. str. 195, 296.

I wierszami wdzięcznymi, których żaden przedtem
Nie doszedł, obyczajów także wyrażeniem
I brakiem znamienitych słów jest ozdobiony;
Bodaj tak nasz Potrójny! (w. 1281—)

„Potrójnego" cenili jednak również i współcześni bardzo wysoko, jak świadczą o tem troska Zamoyskiego o jak najszybsze puszczenie w świat edycji z r. 1597 [14]) i entuzjastyczne epigramy, na początku tego wydania umieszczone, z których wynika, że Cieklińskiego uważano za pierwszego polskiego komika:

O komikach dawnych polskich i teraźniejszym.

Którzy zamysłu sprawy w treſ nie wyprawiwszy,
Na jeden dzień wielu lat dzieje zgromadziwszy [15]),
O rzeczy i podanie ich kształtne niedbając,
Osób i zapędów serc wyrazu chybiając,
Własnych słów, gładkiej mowy i w żarciech wdzięczności
Do mowy pospolitej wierszów podobności
Nie patrząc, pisaliście: pisma w ogień dajcie,
Ani się komikami więcej przezywajcie.
Tej, w język nasz podanej, spróbuj, kto chce sztuki,
Z Stagiry i z Wenuzy dwóch mistrzów nauki. (Dedyk. w 89 +)

Bo rzeczywiście droga, na którą wszedł Ciekliński, ten polski Plautus, prowadziła istotnie, jak świadczą przykłady innych narodów Zachodu, najprościej do stworzenia komedji narodowej, a nieodżałowana to szkoda, że nie szedł on dalej w tym kierunku i nie znalazł naśladowców: Nie trzebaby nam było może czekać aż na przyjście Fredry.

* * *

Studja Cieklińskiego i czas powstania „Potrójnego" wymagają jeszcze dokładniejszego zbadania. Ciekliński, który urodził się w r. 1558 w okolicy Biecza [16]), pobierał zapewne pierwsze

[14]) St. Łempicki, l. c. str. 153. [15]) Mowa tu zapewne o dramatach łacińskich z zakresu historji rzymskiej, na dworze królewskim przedstawianych: „Kanclerz [Zamoyski] teatrem Odrodzenia bardzo się interesował i, bawiąc na wywczasach wiejskich, studentom zamojskim kazał dawać przedstawienia na tematy, wyjęte najczęściej z historji rzymskiej". St. Windakiewicz. Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej. Kraków 1921, str. 4; por. St. Łempicki l. c. str. 146). [16]) J. Czubek, wydanie Potrójnego str. 3. Nagrobek Cieklińskiego, o którym mowi Czubek (idąc zapewne za Starowolskim, *Monumenta Sarmatarum, viam universae carnis ingres-*

nauki w szkole parafjalnej w Bieczu, począwszy od 7 roku życia (zwyczajem ówczesnym), gdzieś w latach 1565—1570 może pod opieką Mikołaja Firleya, kasztelana bieckiego, któremu później dedykuje „Potrójnego". Nie musiała to być kiepska szkoła, skoro później sam Zamoyski zabiega o pozyskanie do swej Akademji rektora szkoły bieckiej Szymona Birkowskiego, wybitnego uczonego, znającego również i język grecki [17]). Dzięki poleceniom tegoż Firleya, jak słusznie przypuszcza Czubek (m. pod. str. 4), dostaje się zapewne na dwór Zamoyskiego. Jest tedy rzeczą możliwą, że Zamoyski, który przed kilku laty właśnie (w r. 1565) wrócił ze swych studjów zagranicznych, zajął się obiecującym chłopcem i wysłał go do Paryża na dalsze studja, na co zdaje się wskazują w „Potrójnym" wiersze 2015—2022, mówione przez Skarbka o swoim synu Jachniku:

...A Jachnika kędyś
Odjechał?
Skarbek.
W Paryżum go zdrowego zostawił,
W Burgundzkiem kollegium. Jać nie wiele umiem,
Ale mi powiadają, że już i tam zeszło
Na naukach: nie masz tam onych Turnebusów,
Nie masz już ani onych Karpentaryusów
I inych: co przedniejsci pomarli, o których
Przed laty słychać było.

Nie bez znaczenia zaś jest tu chyba fakt, że Jachnik, tak jak i jego ojciec, pieczętuje się Habdankiem, herbem Cieklińskich:

Szczęsny (do Pangracza, brata Jachnikowego)
...taką wziętość twoi
Przodkowie, oni zacni Habdankowie, tobie
Zostawili... (w. 1095—)

Jest wielce prawdopodobne, że wspomniana tu nazwa „Kollegjum Burgundzkiego" oznacza właśnie owo sławne Collège Royal (dopiero później tak nazwane), którego wychowankiem był sam Zamoyski, a które jeszcze przez cały wiek XVI nosiło rozmaite nazwy zależnie od lokalu, gdzie w danym czasie „królewscy lektorowie" wykładali—i tak samo dobrze jak „Kollegjum Kamera-

sorum... Cracoviae 1655, str. 602), nie istnieje już dziś w Bieczu, jak naocznie stwierdziłem. Por. zresztą: Teka Konserwatorów Galicji Zachodniej. Kraków 1900, str. 215. [17]) St. Łempicki, m. pod. str. 109.

[17a]) Cieliński chodzący 20 wieku ostatnie lata życia, to jest wiek przepisany dla przyjęcia do studjów wyższych. Por. Stanisław Kot, Andrzej Frycz Modrzewski. Kraków 1933, str. 1, przy 1.

ceńskiem" [18]) od założonego w r. 1331 Collège de Cambrai [19]), mogło być nazwane również „Kollegjum burgundzkiem" od założonego równocześnie z kameraceńskiem Collegium Burgundicum [20]). T. zw. Collège Royal bowiem aż do r. 1610 nie miało budynku własnego i było jedynie „basty en hommes", a nazwę Collège Royal otrzymało dopiero z początku w. XVII [21]).

W takim razie zatem Ciekliński słuchał może jeszcze starego Karpentarjusza w ostatnich jego latach (Karpentarjusz umarł w r. 1574) i kształcił się jeszcze w tradycjach szkolnych zmarłego niedawno (w r. 1565) sławnego znawcy Plauta—Turnebusa, o którym już była mowa wyżej; jego też wpływem zapewne tłumaczą się zamiłowania plautyńskie Cieklińskiego.

Alluzję do tych właśnie studjów, a nie do poselstwa rzymskiego (jak chce Czubek, m. pod str. 16) zawiera najwidoczniej przedmowa „Potrójnego", zwrócona do Firleya:

> A iż do tej otwarej rzeczypospolitej
> Naniesiono menice zewsząd rozmaitej,
> Chciałem i ja znak swojej zabawy pielgrzymskiej
> Położyć na tym groszu kuźni starorzymskiej
> Zwłaszcza, że choć w nim różne srebro i robota,
> Zda się, że z naszym wyszedł z pod jednego młota. (w. 13-)

Prawdopodobnie po r. 1574, po śmierci Karpentarjusza, wraca Ciekliński do kraju, na dwór Zamoyskiego i być może właśnie z jego zlecenia - Zamoyski, uczeń Turnebusa, był wielkim miłośnikiem teatru [22]) i znawcą Plauta (p. wyżej) — wziął się do tłumaczenia komedji plautyńskiej, którą prawdopodobnie czytał już w Paryżu w szkole Turnebusa. Kto wie, czy Zamoyjski, humanista całą duszą, nie zamierzał pierwotnie w myśl tradycyj klasycznych obok tragicznych nastrojów „Odprawy posłów greckich" dać swoim gościom weselnym także pogodę komedji plautyńskiej, przełożonej przez młodego studenta paryskiego — co później, ~~z niewiadomych powodów~~ nie doszło do skutku.

Na ten bowiem czas powstania „Potrójnego", t. j. na lata tuż około r. 1578 wskazują wyraźne alluzje, znajdujące się w samej

---

[18]) St. Łempicki, m. pod. str. 23. [19]) Bulaeus, Hist. Univ. Paris IV, Paris 1668, str. 319. [20]) Bulaeus, m. pod. str. 235. [21]) Lefranc Abel, Hist. du Collège de France. Paris 1893, str. 236. [22]) St. Windakiewicz, m. pod. str. 4.

sztuce, które przecież, o ile miały mieć rację bytu, musiały być najzupełniej aktualne. I tak niewątpliwe oznaczenie roku 1575, jako terminu *post quem,* zawierają wiersze 2033 — 2047, mówione przez Skarbka (wrócił po roku nieobecności w. 233), o świeżym właśnie wyborze Batorego (15 grudnia 1575, *Voll legum II. 868 — 872):*

> Albo jeśli też ten król nasz, coście go tu w mej
> Niebytności obrali, będzie tak wojownym,
> Jako o nim nadzieja jest...
>
> ...To wżdy jednak najlepiej zstało się, że skutek
> Na tego elekcyej padł, który namniej
> Dać mógł.

Na termin zaś *ante quem* wskazuje najwyraźniej wiersz 2047: „Słyszeć, żeby chciał wojować, a że mu snać wojny przekażają", który nie mógł być powiedziany po sejmie walnym koronnym warszawskim roku 1578, kiedy to zgodnie z wolą królewską uchwalono (dn. 6 czerwca 1578) nietylko „powetować krzywdy dawne, które cierpi Rzplita spolna narodu polskiego i litewskiego od swojego nieprzyjaciela moskiewskiego", ale też i „pewny podatek i pobór na dwie lecie" na wojnę z Moskwą *(Voll. legum II. 980).*

Młody wiek Cieklińskiego, który, pisząc „Potrójnego" między r. 1575 a 1578, miał lat 18 — 20, nie może być żadną przeszkodą — jak to sądzi Czubek, który jako datę powstania utworu podaje rok 1594 lub 1596 (m. pod. str. 15 — 16) — gdyż żaden sąd młodego poety o stosunkach obyczajowych i politycznych nie przekracza przecież przeciętnej miary zwykłych i częstych wówczas uwag o moralności prywatnej i publicznej, których dość się chyba nasłuchał na dworze Zamoyskiego — a wiersz, jak to już wspomniałem, jest bardzo daleki od „doskonałego".

Znajdujące się zaś na początku wydania z r. 1597 epigramy Jana Ostroroga, J. Szczęsnego Herburta, Andrzeja Średzińskiego — którychto mężów 19-letni Ciekliński według Czubka (m. pod. str. 15—16) „zapewne jeszcze nie znał" — mogły powstać później i do utworu były z pewnością dodane dopiero z chwilą oddawania dziełka do druku, tak że nie mogą również świadczyć przeciw wcześniejszemu napisaniu „Potrójnego".

Zresztą już Korneli Heck [23]) na podstawie wzmianki (w w. 1473) o „Gwizie", t. j. o Henryku I, ks. Lotaryngji, zamordowanym w r. 1588, udowadniał, że „Potrójny" musiał powstać przed tym rokiem, a Karol Badecki [24]) wykazał niezbicie, że J. Ostroróg, autor wspomnianego epigramu, musiał znać „Potrójnego" przed r. 1582, gdyż w tym roku umarł [25]).

Tak więc dzięki Plautowi zyskujemy niezmiernie ważny fakt w rozwoju polskiej sztuki dramatycznej, gdyż „Potrójny", napisany w czasie między r. 1575 a 1578 — jak to już Wolfram mniejwięcej przypuszczał [26]) — okazuje się nie tylko pierwszą u nas prawdziwą komedją, ale obok „Odprawy" jednym z pierwszych wogóle dramatów Odrodzenia w Polsce.

---

[23]) Korneli Heck, Szymon Szymonowicz *(Simon Simonides)*, jego żywot i dzieła. Cz. II, Kraków 1903, str. 17, uw. 3. [24]) Karol Badecki. Kiedy Piotr Ciekliński tłumaczył „Potrójnego z Plauta"? Pam. liter. IX (1910), str. 482—484. [25]) Por. Wiktor Hahn. Rozwój poezji dramatycznej w Polsce. Cz. I. Encykl. Polska tom XXII, Dział XVIII, Cz. II, str. 14: „Potrójny z Plauta... przeróbka powstała koło roku 1582". [26]) Potrójny *(Trinummus)* Przekład Piotra Cieklińskiego, w: Dr. Jan Wolfram. Komedye Plauta, Poznań 1873, str. 382.

Natomiast w zawiązkach rodzimej komedji staropolskiej wieku XVI i XVII, t.j. w interludjach i komedjach rybałtowskich, okazujących tyle punktów stycznych z farsą zachodnio-europejską, a zwłaszcza z komedją dell'arte, wpływ Plauta jest widoczny, ale raczej pośrednio. Chodzi tu, oprócz gwałtownego tempa gry, szalonej mimiki, czyli prymitywnych wogóle środków komicznych, zaobserwowanych wyżej u Plauta, przedewszystkiem o znane dobrze z komedyj plautyńskich charakterystyczne dla pewnego gatunku interludjów i komedyj rybałtowskich niektóre typy, jak n.p. przebiegłego służącego (Fiś, Cnotka Cyrlet z sceny p.t. „Fiś Cnotka i Nyesmiany" z r. 1577), a zwłaszcza żołnierza samochwała, który jako znakomity polski fanfaron Albertus należy do tejże samej sławnej rodziny Mazowiór co i plautyńscy Pyrgopolinicesowie i Antamonidesowie. Należą tu sztuki takie jak n.p. „Wyprawa Albertusa na wojnę" (z r. 1590), „Albertus z wojny" (1596), „Albertus potomny" (1640) i t. p.[1] (Bindalewicz 1904, Zabłocki 1918). Maniera charakteryzowania osób jest tutaj, jak to już wyżej wskazywano, również wprost komediowa, jak w komedjach plautyńskich. (oprócz „Komedji Rybałtowskiej" (1615))

Początek XVII w. przynosi ciekawy dowód zainteresowania się Plautem Jezuitów polskich. Pogawędki Kaspra Cichockiego, plebana w Osieku (według dnia Jezuity Kaspra Sawickiego) p.t. „Allogniorum Osiecensium, sive Variarum Familiarium Sermonum libri" z r. 1615[2], prowadzone przez autora i dwóch przyjaciół, okazują obok ogólnego poczytania w autorach klasycznych także wyraźne zaznajomienie lektury plautyńskiej. Rozmawiający cytują tam „Żołnierza", „Kurkulijona", „Jeńców", „Persę", „Skarb", „Stichusa", przytaczają nadto pojedyncze słowa z tychże komedyj i „Prologi", wszystko w sposób, okazujący świadczący o niepośledniej znajomości rzymskiego komika; a przeto tem uzasadnionem się przypuszczeniu, że cytaty te pochodzą z wydanych w r. 1536 „(Sententiae M. Accii Plauti)"[3] pozwala stanowczo porównanie zdań, zwrotów i słów przytoczonych w „Allogniach" z zupełnie odmiennym i innym tekstem wspomnianej antologji plautyńskiej. Charakterystyczną jest rzeczą, że „Allognia" powołują się na Plauta przedewszystkiem w sprawach dotyczących bieglad (I, 6: Convivandi probatus vel improbatus modus), pokarów (I, 3: De variis ferendarum generibus ex Plauto), napojów (I, 4: Ceremoniae potus invitatior gnaru vini; 5: Vini usus gnaris debeat esse), przyczem cytuje się nawet najrzadziej używane słowa plautyńskie (n.p. cohustia, artopta, scribilitae, tuburcinari i t. p.). Dla autora tej wielkiej książki, która (jak to wynika z tezy i tendencji zwłaszcza księgi III-ej) wyszła niewątpliwie ze sfer jezuickich, Plautus jest najwidoczniej pisarzem chętnie cytowanym i bardzo dobrze znanym. Ten wpływ Plauta na wykształcenie jezuitów zaznaczy się później w dramacie jezuickim. (i znanych w Polsce (p. wyżej))

Zagraniczne trupy aktorskie, angielskie, francuskie, włoskie, niemieckie, które w Polsce bawiły, zwłaszcza w (w. XVII), musiały niemal wyłącznie wystawiać sztuki albo wprost plautyńskie, albo z Plauta przerobione. Tak np. o trupie komediantów angielskich Johna Greena, który grał w Warszawie na dworze Zygmunta III w r. 1616 lub 1617, a w którym repertuarze miał także i sztukę nazwaną „Comoedia von Amphitrione".[4] (Fischer 1910).

Tak samo i stały teatr na dworze Władysława IV, istniejący od r. 1637 wystawiał prócz oper i baletów także jakieś komedje zwane „commedie Zannesche", czyli poprostu sztuki z repertuaru komedji dell'arte, która, jak wiadomo, wiele charakterystycznych zależności od motywów komedji rzymskiej i plautyńskiej. Wystarczy przypomnieć choćby tylko tak często na scenie włoskiej występujące typy: głupiego a kochliwego starucha Pantalone, lub samochwałów takich, jak Kapitan Fracassa, Spavento, Scaramuccio (Bindalewicz 1893).

Toteż i współcześni zestawiali te typy z plautyńskiemi, jak na to wskazuje w jednej ze swych satyr Opaliński, obeznany najwidoczniej nietylko z Plautem i Terencjuszem:

„Na pańskich próżnej chwały i o sobie rozumienia:
Mym zdaniem nie masz większych nad takowych błaznów
Co się to wszystko chwały z swych dworkowania
I co o sobie sita trzymają, a w niczy
Nieznan krzyn brzmają, jako stara pościel zmiene.
Regiment bystrze co rzkąc trzeźwany, chód prawy
Bocianni, a nie frymaj, aby miał głowę w wydrzanku
Nie mnąc regimentarzu, ale ani postaci.
Czy nie godni taccy być reprezentowani
Na komedyach jako Miles Gloriosus
K Plauta, albo dawny Thraso, albo tym to
Podobny, jakich wszędzie sceny wystawiają
Kiedy rzekłem wymaluje co z ciebie portrety
Nie wydrzyszczyłem nic, chwil być był z przednymi
Chemitiis politycznich. Postawy w nich siła,
A wątku nic. Stój wiele, a niczy o twoić."
(Sat. IV, 42)[5]

---

1) Estreicher, Teatra w Polsce, I, str. 143; St. Windakiewicz, Teatr ludowy w dawnej Polsce, Kraków 1904, str. 176–178; W. Hahn, Rozwój pojęć dramatycznych w Polsce, str. 20–21, Marjan Szyjkowski, Dzieje komedji polskiej w zarysie, Kraków 1921, str. 5–12.

2) Allogniorum .... libri quinque authore Gaspare Cichovio, Sanocensi et Pastorio Sendomiriensi, Cracoviae, in Officina Barbiri Scalabi 1615. – Na książkę tę zwrócił mi uwagę Ks. Rektor Prof. dr. Fijałek.

3) M. Accii Plauti Sententiae et loquendi formulae memoratiores ex omnibus comoediis in gratiam studiosae iuventutis decerptae et brevibus scholiis in singulas comoedias adiectis illustratae. Gandavi 1536. Autorem tej antologji jest Georgius Cassander.

4) Ad. Fischer, Notatki do dziejów teatru w dawnej Polsce, Pam. lit. IX (1910), str. 268–272. 5) Krzysztof Opaliński, Satyry, Kraków 1884 (wydawn. K. Estreichera t. XVI), str. 149–150.

Dramat jezuicki, który jako teatr szkolny stanowi od końca XVI w. przez ca-
ły wiek XVII i XVIII właściwie jedyny stały teatr w Polsce, na podstawie „Ratio stu-
diorum" z r. 1599 miał tolerować tylko tematy zbożne („argumentum sa-
crum et pium") i wykluczał zgoły rolę kobiecą („nec persona ulla mulie-
bris vel habitus introducatur")[1], tak, że pomimo często trafiających się, zwłaszcza później,
odstępstw od tych przepisów, musiał się zapewne bardzo ograniczać w wy-
borze sztuk i tematów z Plauta, czy chociby nawet Terencjusza. Jezuici
zresztą zwalczali przecież zawzięcie obu tych komików.[2] ~~(Reinhardstoettner 1886).~~
Pomimoto jednak (w Polsce, w) dotychczas sztukach jezuickich są, zdaje się, wi-
doczne ślady znajomości komedji rzymskiej, a może właśnie plautyń-
skiej: tak n.p. w sztuce p.t. „Deus ignis pondus", granej
w r. 1722/23 w Kollegjum Kaliskiem, występują zastępcze przechwalają-
cy się zupełnie na sposób samochwałów plautyńskich:

Miles II.

„Muszę panie bracie, jam po pas brodził w posoce bisurmań-
skiej. Vivat Kawalerja!

Miles I.

Ja jednego mego pataraa zamachem 160 głów i pół pota-
rzyłem na placu!

Miles II.

U mnie wyrżnąwszy 50 karawanów demerzami tu-
reckiemi napakowanych dymy![4]

W innych sztukach tegoż kollegjum, badanych przez Kindlebrandta[5], spotykamy
jakoto w „Sarmie" Autorowego Rychtera p.t. „Periculum ignis amittendarum
valetudini perenti porficum remedium" z r. 1719/20, podobnie jak
i w sztuce „Regimitatis et artis iudicium etc." Wojciecha Bystrzanowskiego z r.
1721, spotykamy postać komicznego lekarza, a dwie dalsze sztuki: „Fi-
lius parsimoniae" tegoż Bystrzanowskiego[6] i „Avaritia divitis etc." Toma-[6] z r. 1722
sza Baczyńskiego z r. 1722/23 wyciągają postać skąpca, z których pier-
wszy (ukarany się) w dialogu z kucharzem charakterystycznym), podobnie jak plau-
tyński Euklio (Aul. w. 406 i in., choć i ma też zarówno), a drugi (wystąpienie)
(z tabiem samem) (narzekaniem (po stracie worka z pieniędzmi), jak ów słynny
lament plautyński (Aul. 713 i in.), nastąpowany tyleż obficie w literaturze euro-
pejskiej. Kindlebrandt przyjmuje (str. 39-42), że postaci skąpca występ Mo-
ljera, ale kto wie, czy nie miał on dla swej przyjaźni bezpośredniej znajo-
(— a w takim razie występ Plauta byłby tu pośredni —) musiał rzymskiego komika.
Dopóki jednak większa część naszego dramatu jezuickiego spoczywa nie-
zbadana w rękopisach[6] (Linka (wydanego), Halina), nie (ogłoszonego) o tej
sprawie powiedzieć nic nowego.

1) Petersen, p. wyż., str. 36, 36) i 45-in.
2) Reinhardstoettner, Plautus, str. 31.
3) Petersen, wyżej, str. 37.
4) Estreicher, Teatr w Polsce, str. 24.
5) St. Kindlebrandt, Teatr Kollegjów jezuickich w dawnej Polsce, Kraków, 1922.
6) T. Sinko, Historja poezji łacińskiej humanistycznej w Polsce, Encyklopedja Polska t. XX dział XVIII (cz. I), str. 156.; Halina, Rozwój poezji dramatycznej i t.d., str. 24.

i na zachodzie Europy w ja-
kich komedjach spotyka się postaci po-
chodzące od Plauta i Terencjusza[3]

Do dramatu jezuickiego zaliczyć też walery, wydane (po raz pierwszy) w latach 1755-1760, komedyje „szkolne" jezuity W. Franciszka Bohomolca, których zbadaniem zajął się w wyczerpującej i znakomitej pracy duńskiej ~~(nie polski!)~~ uczony Ad. Stender-Petersen.[1] Nawiązując do uwag Strasiriskiego, wykazał on mianowicie, że Bohomolec wprawdzie, mówiąc o przerabianiu cudzych komedyj, powołuje się tylko na przykład „Terencyusza" ~~Trick~~ i „Moliera" ~~Trick~~, ale pominął to w znacznej mierze czerpnie właściwie z Plauta, a nie prawie z Terencjusza.

I tak jego „Obżeństa" opierają się na plautyńskich „Braciach", przy czem Bohomolec, zachowując zasadniczy pomysł plautyński, wprowadził szereg zmian i dodatków z innych źródeł. Dwaj bliźni bracia nazywają się u niego Piotr Lelinus i Jan Lelinus i branie jednego za drugiego stanowi, tak jak i u Plauta, osnowę sztuki, ale liczba plautyńskich jedenastu nieporozumień i gier progno wzrasta u Bohomolca do 13. W myśl zasady dramaturgji jezuickiej usunął Bohomolec rolę kobiecą w ten sposób, że rolę żony i ~~kochanki~~ pokojówki całkiem skreślił, a na miejsce kochanki jednego z braci, Betty Erotyjum, wprowadził jego przyjaciela Geranta, wobec czego zamiast sukni żony Menechma I, dał worek z pieniędzmi. Ponadto w ~~tem~~ tym ostatnim szeregile, jak sądzi Petersen, — na komedyję Goldoniego, „I due gemelli Veneziani"; Petersen wykazuje jednak dalsze zapożyczenia z innych źródeł w tej sztuce, n. p. cały przegląd sztuki z Repsonda „Le divorce", monologu Roberta (I, 2) z monologu Ergastilusa w plautyńskich „Jeńcach" (v. 461 ÷ n.), rezonerstwo i lizjatyzm służącego z „Amfitryona" Plauta (III, 7) (n. 153 ÷ n.) — tak, że metoda pracy Bohomolca przypomina tutaj to, co kontaminacyję wynalazcy komedyj zowią. „Przyjaciele stróże" są, w podobny „kontaminacyjny" sposób skomplikowaną przeróbką „Skarbów" i „Dnia Trzygrosowego", a to przez dodanie do pomysłu pierwszej sztuki-fabuły o synu rozrzutnym i jego opiekunie z drugiej komedji. Również i tu usunął Bohomolec role kobiece, których rzeczy w Dniu nie ma, a które w „Skarbach" nie mogą większego znaczenia; powiększa zaś akcyja „Skarbów" ogólny znaczenie skutkiem połączenia z ~~pomysłem~~ fabułą „Dnia", również i rola Trazjona-Frontyna musiała być w znacznej mierze przedłużona. Natomiast bardzo dobrze wypadła w przeróbce Bohomolca ostatnia scena plautyńska (IV, 4 — str. 873) pojednania między powracającym z podróży ojcem, a przebranym portancem („Aulularia" i „filut" Marsyn, II, 2). Pomysł Skarbów w domu nastąpił Bohomolca motywem zasady, być może ze względów pedagogicznych.

„Mysi'my" wreszcie posiada intrygę pewną nie z Moljera, jakto dotychczas twierdzono, ale z plautyńskiego „Pseudolusa", i to w ten sposób, że Bohomolec (z dość znacznem samodzielnością) dwie trzecie swych scen oparł na odnośnych scenach sztuki plautyńskiej. Na miejsce kochanki Kalidora, którego zamiast na zapalonego myśliwego Roberta, wprowadził — psa, którego trzyma (i zamiast ojca) „starzec Jakonny" Leopold V, a między dodatkami znajduje się, znakomicie wyśta scena między dwoma wygami, Marianem i Tomaszem (Pseudolus i Harpax). Słynny plautyński koncert obelg (n. 351 a n.) znalazł niezgorszą replikę w kłótni Leopolda z Robertem i Tomaszem (I, 5) pomyślne (nie ulega wątpliwości)

Wpływ Plauta zatem na komedje „szkolne" Bohomolca jest bardzo wyraźny, a ~~nie~~

1) Ad. Stender-Petersen, Die Schülerkomödien des Peters Franciszek Bohomolec S. J. Heidelberg 1923. Na książkę tę zwrócił mi uwagę Prof. Dr. T. Sinko.

~~mawiał~~ się dotąd tych wpływów myleni żmue więcej; ~~kto nie, np. „Chełpliwiec",~~ ~~który „daje się za wielkiego i prawego Kawalera i drugo i innych mają chełpliwości w tym rozumieniu utrzymuje", z nakazu, wprawdzie w bitwie i z obcą mą chełpliwością nagrody odbiorą,~~ [4] ~~nie zawdzięcza swego powstania plautyńskiemu „samochwale"~~ o wpływie analogicznym „Komedję skołue" Bohomolca są zarazem ciekawym przykładem, jak umiejętnie nawet w zakresie dramatu jeńcowego, pomimo animozji i niechęci do wynalazku komedji, a wstrzemięźliwości do „niskiego" Plauta i jego ról kobiecych,[5] przecież mydatnie z jego komedyj korzystać nie wymieniając nigdzie jego nazwiska.

Bohomolec, jako autor „komedyj na teatrum" (jak się nazywają i inne jego sztuki) jest również najwybitniejszym autorem komedji Stanisławowskiej i pierwszym prawdziwej polskiej komedji, jak to wykazał Petersen. Niestety z nadzwyczaj sumiennych badań tego uczonego okazuje się, jak niedokładne i jak z gruntu fałszywe są niejednokrotnie polskie prace, odnoszące się do tego okresu komedji, w którym widzi się najczęściej tylko wszechwładnego i wyłącznego wpływ Moljera. Toteż tutaj wstrzemięźliwe są jeszcze bardzo liczne badania monograficzne - i wydawnicze, boć przecież nie zna się dziś nawet jeszcze wszystkich komedyj z tej epoki [2] - zanim coś dokładniejszego o wpływie Plauta na komedję stanisławowską powiedzieć będzie można. W każdym razie dziś już przyjąć wypadnie, że n.p. komedje Bohomolca „na teatrum", pomimo, iż dają zasadniczo obrazy współczesnego polskiego życia,[3] to przecież, jako w znacznym stopniu związane z komedjami „szkolnemi",[4] pod wpływem Plauta pisanemi, zapewne niejeden rys plautyńskich posiadają.

Takie i same wpływy plautyńskie (a zwłaszcza również i pośrednie) wykryć się dadzą niewątpliwie i w obrzędowości i innych przyprawy tego teatru - i niejednokrotnie przez Fintaka, Dyaloga Recepta etc. tak jak Burrywy'ego Zabłockiego, okaże się to wpływ polskiej literatury tego rodzaju.

Najlepszym wyrazem znajomości literatury klasycznej, a więc i Plauta w Polsce w początkach XIX w. są studja filologiczne na Uniwersytecie Wileńskim pod kierownictwem znakomitego uczonego Klemensa Groddeckiego. Jako profesor literatury greckiej nie zajmował się specjalnie Plautem, ale musiał z pewnością, chociby z racji swych badań nad teatrem i dramatem greckim nieraz sięgać i w obrzędowe rzymskiej komedji, a zainteresowanie się jego Plautem musiało wzrosnąć zwłaszcza od chwili, gdy po Europie rozeszła się wieść o znalezieniu (w r. 1815) słynnego ambrozjańskiego rękopisu komedyj plautyńskich przez kardynała Angelo Mai, z którym Groddeck w bliskich wstawał stosunkach i który najprawdopodobniej na jego wniosek był później (w r. 1820) zamianowany honorowym członkiem Uniwersytetu Wileńskiego. Za dowód tego zainteresowania służyć może pilna i głęboka „Instrukcya dla p. L. Sobolewskiego, magistra filozofii, mianowanego w czasie podróży do cudzych krajów, w Oddziale literatury i sztuk pięknych ustanowiona", niewątpliwie od Groddeckiego pochodząca (z r. 1817), w której, mówiąc o potrzebie studjów w zakresie nowoznalezionych utworów klasycznych, z pietyzmem wymienia „drogie ustawki Plauta" [6] ~~(Pielińskiego 1899-1900)~~.

Jednym z najulubieńszych jego uczniów był, późniejszy jego następca na katedrze, Jan Stanisław Hryniewicz, [7] który jest pierwszym (od XVI w.) i jedynym dotychczas w Polsce wydawcą tekstów plautyńskich. Wydał on mianowicie (i zapewne dla użytku studentów): „Amfitryona" p.t. „Amphitruo"

---

2) Zwłaszcza Petersen (p. m. p. str. 193, 1) i 369, 11)) odkrył w Bibljotece Jagiellońskiej rękopis, zawierający szereg nieznanych dziś polskich komedyj (przekładów) z tej zapewne epoki, a między niemi także nie zbadaną jeszcze przez nikogo i nieznany dziś w wydaniu książkowem, komedję Bohomolca p.t. Frolowa.

1) ~~Petersen, m. p. str. tyt. „Bogomolca" Bohomolca.~~ Józef Gołąbek, Komedje Konwiktorów Ks. Franciszka Bohomolca w zależności od Moljera, Kraków 1922 [Rozp. P. Ak. Um. Wydz. Filol. [x. 6] str. 11, uwz. 1.

3) Petersen, m. p. str. 381. 4) Petersen, m. p. str. 369-

5) „Ja, trzymając się swego zwyczaju" - skarży się Bohomolec w przedmowie do swoich komedyj - wiele trudności zużytem w przerabianiu komedyj tak je musiałem tatać i kleić, żebym i komedji sztuk zachował i ręki nieuległej do nich nie przyłożył" A. Bolesikowski, Pierwszy scenariusz pisarz polski (Ks. Franciszek Bohomolec) Ateneum 1885, str. 395.

6) J. Pieliński, Uniwersytet wileński, Warszawa 1899-1900, I-II, I str. 186-190. 7) Pieliński, Uniw. wileński, II, str. 27.

tak n.p. Gołąbek [1] słusznie przypuszcza, że „Chełpliwiec" i „Kumak" odnoszą się do komedyj zaliczonych 19 pod plautyńskiego „Łotrzenia Sawarda wuja".

e recenzione Ben. Fr. Schmiedera" (Wilno, Zawadzki 1820), następnie w stałym zbiorze własnem opracowaniu: „Captivy" w r. 1822 i „Miles gloriosus" w r. 1823.

Inny nasz uczeń Gwalderka, i to Adam Mickiewicz, zna Plauta na tyle, że objaśnia go później obok Terencjusza i innych wymaitych autorów w zeszytach wykładów na katedrę łaciny w Lozannie.[2] (Kallenbach 1908).

Komedja polska XIX w. stoi pod znakiem Aleksandra hr. Fredry i dlatego jego stosunek do Plauta zasługuje na baczniejszą uwagę. Oto Chrzanowski (1917) nie pamięta, a Sinko (1918) wykazał, że Fredro znał wymienionego komika i jeśli więc mógł być czytał go w oryginale. Dowodzi tego również, jak na to zwrócił uwagę Kucharski (1909) i niektóre cytat z Plauta, na którego Fredro się powołał w „Trzy po trzy" opowiadając z humorem o swem mianowaniu podporucznikiem przez Ks. Józefa, pomimo że nigdy (nie przestawał) służył w wojsku: „Jedynie zapewne przez grzeczność mię pytacie mianowni Państwo, za co zostałem oficerem. A ja na to odpowiem: — W owym czasie wyprasiały podporucznicki jak grzyby i nie do jednego mundura było podobieństwo z Plautem: „Z was, panie oficerze, co nie jesteś zakłopotanem (m. pod.) it.d." Sinko wyjaśnił, że ten zarzut Fredry (trzy[3] dwa banalnie przypominający przytoczone wyżej wiersze Opalińskiego i stanowiący może pewnego rodzaju komunał), należy odnieść do niejasnego wspomnienia z pierwszej sceny plautyńskiego „Żołnierza", gdzie pasorzyt pochlebia się swego pana, wstawiając przy wypatrywaniu jego rzekomych przewag wojennych uwagę: „To jest dla tchórzy niczem, wobec tych-innych czynów, których — (na stronie) tych wcale nie dokonał!" (II/9-20) — chociaż tenże sam wyraz mógł znaleźć Fredro (jak to podkreśla Sinko) już u wstępnego Żołnierza samochwały, Kaspra Hektora Morderskiego z „Wychowanki", który również był „pułkownikiem, ba, ba, jeneralem, kiedy — w swojem życiu całem nie był nawet dobrodziejem".

Sinko udowodnił też,[6] że „Papkin jest literackim potomkiem rzymskich pasorzytów z słomianką pewnych rysów Plautowego `Żołnierza-samochwała" i zwrócił uwagę na to, że do podziwu pasorzytów — tak chętnie przez Plauta przedstawianych, należą i Listwier z „Jelonka" i Szwarc z „Co to kłopotu". Dodać należy, na co już przy okazji wyżej wskazywano, że pasorzytami są również Hilary i Zefiryn z „Wychowanki", że dwie podobieństwa do plautyńskich sprytnych służących chowają Filip w „Cześnym" i Gotard (z Fredry) z „Dożywocia", tym bratem nie tylko mołierowskiego Harpagona, ale i plautyńskiego Eukljona ze „Skarbu" — by już pominąć to wspomniane już, wielkie zamiłowanie tak Plauta jak i Fredry do przebieranek, dalej tę samą co u Plauta skłonność do budowania sztuk o szablonowem tempie, takich jak „Damy i Huzary", lub tak przepysznych murzyńską śpiewką i tańcem jak „Nowy Don Kichot".

Wreszcie i niektóre sytuacje komedyj fredrowskich w uderzający sposób przypominają Plauta. Tak n.p. w „Nowym Don Kichocie" scena wzajemnego skłócenia się Michała i Burmistrza wśród wsi (II, 2) okazuje niezmiernie wiele

[1] Sinko, O klasycyzmie klasycznych dr. Mickiewicza, Kraków 1923
T. Zieliński, Z ojczystej niwy, Zamość (1923), str. 39-40. Por.

[2] J. Kallenbach, Filologja Adama Mickiewicza, w: Strzomata ze Konarem Kazimierz Morawski, Cracovia 1908, str. 230.

[3] O komedyach i t.d., str. 32, 59, 304. [4] Genealogja i t.d., str. 1-9.

[5] „Generic Zenty", Arch. Filol. II 1909 odbitka z „Biblioteki Warszawskiej", Warszawa, 1909, str. 23.

[6] Genealogja i t.d., str. 18.

[1] Sinko dowodził zapożyczenia Mickiewicza w zakresie kla. sycznych zamiłowań jego „Rozmowy literackiej": Dziela... wyd. T. Pini. Lwów, III, pm. zamówiona str. 51-59.

[2] Mickiewicz zaintrygowany klasycyzmem

a do plautyńskich pokojówek służących w „Mężu i żonie"

podobieństwa do słynnej nocnej sceny między Merkurem a Sozją na progu Amfitryona z tą tylko różnicą, że u Planta bóg jest tylko jeden, a u Tedy kają się obaj, co jeszcze zwiększa komizm sytuacji. W Cudrozie-cnyonie (I, 3 a) zarysowa między Radosteem a Zdzisławem, pełna nieporozumień, wobec tego że Zdzisław myśli o Zofji, a Radost o „kursach", polega na tym samym pomyśle, co sławna i tylekroć naśladowana scena starego Hubljona z młodym Lykonidesem w Skarbie. Groźny fizjel mrenie sztuki u Nikt mnie nie zna", polegający na tem, że pan domu, wracając ze strzelnicy z podróży, spotyka w żony wilgy swojego sobowtóra, mycem i strzelającego biorą wzajemnie za tego innego, jest wyraźną przeróbką analogicznej sytuacji Amfitryona.

Nie jest wykluczoną rzeczą, że podobieństwa te stwarzają się przy czytaniu (moim) Molijera nie Planta, ale w każdym razie wystarczą, by wskazać na istniejące, czy podświadome, bezpośrednie, czy pośrednie — (w każdym razie) niezaprzeczone związki, istniejące między tragikiem polskiej komedji a Plautem; zasługują, (badania) by się wyłącznie poświęcenia w osobnych pracach.

Jako dowód zainteresowania się Plautem (a tym samem) a zarazem jako osobliwość wspomnieć należy pracę Adama Jocher (b. konserwatora Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego) p.t. „Harmonia mów, albo zlanie ich w jedną, to jest próba, za pośrednictwem fonicznej, powrócenia do familji mów słowiańskich. Ustęp z komentarzem ciągłym monologu komedyi Planta Pe-nulus akt V. sc. I. w. 1-16" (Wilno, Zawadzki 1859). Autor, który z wielką pogardą odnosi się do „brudnych ścieków sanskrytu (sic!)" udowadnia, że mniej nie więcej, tylko że język plautyńskiego Hannona, tekst punicki, w. 930 i n., przy wyjściu str. 114) jest poprostu mową prasłowiańską, ściśle spokrewnioną z polską. Oto co Jocher sam mówi o swem „odkryciu":

„Nie czuł i mnie tekst tej punickiej godziny, i dziwiło, i wzdrażnia, że w nim coś słowiańskiego dopatrzyć chciałem. Czuł i teraz stawiłem go przed siebie, tylekroć zamyślając mego Planta, z mocnem odetchnieniem. Wtedy dopiero obeznawszy się i opatrzywszy tej niezrozumiałej mowy, uderzyły mię tam i ówdzie pojedyncze formy, ze słowiańskiemi i polskiemi jakieś podobieństwo mające. Trzebując go różnie i nakształcając, agregaty jego, to łącząc, to rozdzielając, odkryły się pojedyncze wyrazy słowiańskie, te wiążąc się z sobą daty myśl jedną i drugą, grodzą poezyi i ludu, dla którego Plaut komedye we układał.

Mowa ta to jest mowa słowiańska w onym czasie, to jest przed lat dwoma tysiącami z okładem wiecznie jedno w jedne narzecze wrosła, co tam słowa i formy krowackie, serbskie, windyjskie, ruskie litewskie, teutońskie nawet, ale całość wydaje niezaprzeczone znamiona polskiej mowy."

Jocher „śledząc tekstu punickiego słowo jedno po drugiem, z najwię-

karg, na jaką zdobyć się mógł świadectwo i wyrozumienie; podaje „rekonstrukcyę tego tekstu słowiańskiego" i jego polski przekład (~~którego poprzednia~~ nie mający nic wspólnego z autentycznym tekstem łacińskim, co Jocher sam z dumą podkreśla)[1]:

„Odetchnąwszy nieco, trzeba się znowu w odmęt na nowo,
a rozpaczny się co kleszcz, pchać się i dokuczać ludziom.
Ruch ten i zamotanie tegodni nieco te spadło na mnie
nawałem zwątpienia i kłopoty.
Żgodza posiadania utraconej żony, zniknęła i zamyje
jak drzazga od ściany, ot byleby kłopotać i dokuczać ludziom!
Lecz, nazgodę zbydło stąpiało, bobij mi je świdrząc w ciele--)". (i t.d.)

Plautus — według Jochera „inaczej Plot (zwany), pol. Plot, świętot, nie nadaremnie nazwisko to u ludu wymowiego zapewne nosił, czego i komedye jego są świadectwem, pełne wyrażeń gminnych, trywialnych, ordynarnych, a że rodu i pochodzenia był niskiego, zapewne (zrodem z Afryki tak jak Terencyusz), gdzie mówiono językiem „fenicko-słowiańskim", przeto jest bratem-Słowianinem. Tak więc chcieli Jocherowi obok Owidyusza-Polaka (w wieku XVI), wyobrażonego Plauta-Słowianina (w połowie wieku XIX)!

Ale ta sama epoka przyniosła nam nareszcie pierwsze (znane) polskie przekłady Plauta. Zawdzięczamy je wybitnemu profesorowi filologii klasycznej w b. Szkole Głównej, a później na Uniwersytecie warszawskim, Janowi Wolfframowi (1824-1870), który przełożył (w roku) 6 komedyj plautyńskich, pod tytułami: „Garnek ziela" (Aululasia), „Widmo" (Mostellasia), „Trojak" (Trinummus), „Jeńcy" (Captivi) - wydane przez J. Przyborowskiego w Poznaniu w r. 1873 - i „Żołnierz samochwał" (Miles Gloriosus), „Bliźnięta" (Menechmi) - wydane przez P. Chmielowskiego w Warszawie w r. 1891. Przekłady te, pisane w całości białym trymetrem jambicznym, są, jak na ówczesny stan wiedzy i nauki o Plaucie, wcale dobre, ale niestety zacierają prawie całkowicie te tak charakterystyczne dla Plauta wersyfikacyjne i to zwłaszcza jego tempo wymowy komiczno-italskie. Lepszy jest przekład „Braci" (Menechmi) przez ks. dra A. Kanteckiego p.t. „Menechmy (Bliźniaki)" wydany w Poznaniu w r. 1875 (z kilkoma innymi przekładami tegoż), a zasługa Wolfframowi zawdzięczać należy spopularyzowanie - choć jeszcze bardzo niedostateczne - Plauta we współczesnej Polsce.

Ostatnie próby przekładu prozaicznego ~~dokonane przez Plauta naśladowcę~~ J. I. Kraszewskiego, który ciężkie chwile swego pobytu w pruskiem więzieniu (lipiec-sierpień 1883) skracał sobie czytaniem wymowych komedyj. Rezultatem są: „T. M. Plauta Komedyj pięcio parafrazy" z roku 1888, t.j.: komedyje: „Samochwał", „Pasorzyt" (Curculio), „Trojak" (Trinummus), „Rozbitki" (Rudens), „Kłonyta" (Cistellasia), pisane również niezmiernie trudnym trymetrem zgłoskowcem. Poza dość wielu usterkami, wynikłemi zapewne z braku odpowiednich podręczników w więzieniu, dowodzą te parafrazy bardzo dobrego słownikowego zrozumienia i oddania oryginałów. < >

W ostatnich czasach zainteresowanie Plautem w Polsce zaznaczyło się spo-radycznemi przedstawieniami jego komedyj w Krakowie, Lwowie, Warszawie

F Wszystkie przekłady tych gymnazyalnych przekładów Plautowskich: „Garnek ziela" (Aululasia), „Widmo" (Mostellasia), „Trojak" (Trinummus), „Jeńcy" (Captivi), „Żołnierz samochwał" (Miles Gloriosus), „Bliźnięta" (Menechmi).

1) Por. Klajchowicz, O życiu i pismach Tyrmanda Wyleżyńskiego. Lwów 1904 (I), str. 122.

1) Próbki „etymologij" Jocherowskich i „objaśnień" tekstu punickiego:
str. 20 „8. walonuth'si, walonut'si, infinitiv stara walować się, walonać się z inwestrowaniem fali, wał, walon, walony, bitwa walna = bitwa walona, notacerywa, bok, walny, walący się na-walny, wss. wołnut'sia, to samo co pol. wałować, ross. batowat, pol. bałować, miotać się „poruszać się jak wał morski" i t.d.
str. 21: „4. komsyt, ross. komszit', gnieść, ugniatać, pol. kmocić, komonić, dąsać, gniewać się, lit. kimszu, kamszau, kamszyti, pchać, ugniatać, gr. kampto, kampso, gnieść (kamptos, zgnieciony" i t.d.
„5. chym, chyn, kanyn. Chyn, ruch siły gwałtowny, zmięcie, od pol. chynąć kinąć, ross. chynut', kinut' rzucić, miotnąć, wylać nagle, gr. chyno, kineo" i t.d.
str. 22: „7. mumys, lit mumis, mums, pol. nam, nama, od my, serb. mu; por. pol. mumia, wesz, co jest nasze, nam i z nas" i t.d.
str. 29: „29. Bythlim, od bythli, buthi, pol. buthliwy, butny, niespokojny, samochcący się, taki jak butel, naczynie celgtos z siebie wydający, pachołek, sługa miejski, karoly, zuchwały, taki jak bydlę, stworzyć herrarumny" i t.d.

× × ×

(i przykłady)

Uwagi powyższe mysłałem, by wykazać, jak silnie zaznaczył się w kulturze i nowożytnej wpływ rzymskiego komizmu i jak wiele ogniska zarpalił to się od nieśmiertelnych iskier jego talentu w całej niemal Europie, nie wyłączając Polski, która wstawiła w XVI w. dziełnie dotrzymuje pod tym względem krokiu innym narodom Zachodu.

Wiadomo rzeczą, że bez Plauta nie byłoby komedyi włoskiej, a potem nie byłoby Moljera, Szekspira, Holberga, Fredry; nie trudno zauważyć, że wówczas komedyi europejskiej, jakkolwiek pod wpływem nowożytnej konieczności, umysły sięgają po tematy plautyńskie, tak że wkońcu każdy niemal naród ma swoje własne plautyńskich zabawników, plautyńskiego chłopca, czy plautyńskiego starca, ale podkreślić należy, że istotę rzeczy tu tej nie tyle same tematy i postaci (tych mógł dostarczyć w pewnej mierze także i Terencjusz), co (wyłącznie plautyński) styl komedyi.

z wielu znakomitych sztuk

i postaci

Jakkolwiek bardzo mały swego czasu znajomości Arystofanesa w Europie zachodniej, plautyński styl właśnie, polegający, jako przeciwstawienie tak tragedyi jak i mało wesołej komedyi „w rzeczywistości" na dominującem dążeniu do wywołania efektu humorystycznego za wszelką cenę, zaznaczył się nie tylko o znaczeniu słowa „komiczny" w naszych pojęciach nowożytnych, ale zadecydował też o typie komedyi europejskiej, z której przeszło do XIX w. prawie bez wyjątku komizm za główny i bezwzględnie obowiązującą cechę gatunku.[1] W tym sensie śmiech komedyi europejskiej jest śmiechem plautyńskim.

i zupełnej zresztą jego odrębności

i pojawienia się zresztą niekomicznej komedyi

———— o ————

[1] Por. między innymi Piotr Chmielowski, Nasza literatura dramatyczna, Lwów Petersburg, 1898 tom II. str. 233–240, 441, 486; B. Busse, Das Drama II. Leipzig-Berlin 1914, str. 73–. M. Szyjkowski, wyżej str. 90–93.

Przegląd Treści

Treatise va

Strona

Rozdział I

Poprzednicy Plauta

„Komedja nowa" w Rzymie. — Liwjusz Andronikus. — Gneus Newjusz.

Rozdział II.

Życiorys Plauta.

Nazwisko Plauta. — Źródła biografji. — Legenda narodowa i jej analiza. Ustalenie dat autentycznych. — Czas działalności Plauta.

Rozdział III.

Analiza komedyj plautyńskich.

Ilość komedyj i ich chronologja. — „Amfitryon". — „Komedja Osła". — „Skarb". — „Siostry". — „Jeńcy". — „Panna młoda". — „Komedja skrzynkowa". — „Kurkuljo". — „Epidikus". — „Bracia". — „Kupcy". — „Żołnierz samochwał". — „Strachy". — „Pers". — „Puzjerzyk". — „Pseudolus". — „Lina". — „Stichus". — „Dzieci trygroszowy". — „Gbur". — „Komedja kozykara". — Komedje zaginione.

Rozdział IV.

Klasyfikacja i Kompozycja komedyj plautyńskich.

Klasyfikacja komedyj. Smak Plauta i rzymskiej publiczności. — Ekspozycja. — Prologi i ich budowa. — Monolog i jego unormowanie. (Podział na akty.) Dialog. Wstawki i sceny „na stronie". — Akcja. Trzy jedności: (miejsca) Budowa akcji, jej zawikłanie. Rozpoznanie. Jej rozwinięcie, rozpoznanie (i zakończenie). Błędy kompozycyjne. — Komizm sytuacyjny. „Horror sublimitatis". Przełamywanie illuzji scenicznej. — Epilogi i ich budowa.

Rozdział V.

Postaci komedyj plautyńskich

Powstanie typów w „komedji nowej". Przegląd typów plautyńskich i ich charakterystyka. Typy rodzinne. Typy zawodowe. Typy o cechach specjalnych. Typy zewnętrzne. Podział ról. — Sposoby charakterystyki. — Sympatje Plauta. Komizm rysów charakterystycznych.

Rozdział VI.

Plautus a greckie oryginały.

Sprawa oryginalności. — Dobór sztuk. — Cechy charakterystyczne Plauta w kompozycji, jej nieregularności. — „Kontaminacja". (i traktowaniu typów.) — Styl, język i komizm słów. — Kompozycja metryczna. Chór. — Koloryt rzymski. — Nastrój. Tempo. „Dies comica". (Tendencja Plauta.)

Rozdział VII.

Zależność i wpływ Plauta.

Rzym i wieki średnie. — Odrodzenie i Wzorki. — Francja. Hiszpanja. Portugalja. Danja. Anglja. Niemcy. — Polska. — Zakończenie.

~~Wykaz źródeł~~

Indeks rzeczy

Indeks nazwisk

Sans recevoir.

P.

Ἀδελφοί Menandra i Adelphoe Terencjusza 194n
advocati 159. 342. 359. 369. 482.
Ἀφροδίτη w prologu 233.
Ἄγνοια p. „Nieświadomość" u Menandra
akcja 267 nn. (ἔκθεσις 47)
akty 257 n.
Ἀλαζών 324nn., 333
Ἀλαζών komedja 140n. 385.
Albertus 327. 520
allegoryczne i mitologiczne postaci, bóstwa — w komedji 33. 36. 43. 51. 72. 78. 88 114n. 165. 188. 202n. 214. 224n. 228n. 232n. 235nn. 240. 440.
aleksandryjska poezja sceniczna 429n.
alliteracja 8. 296. 399n.
ambrozjański, rękopis Plauta 12. 15. 163. 194. 209. 527.
Ἀμφιάραος Apollodora z Karystos i Filippidesa 37.
Ἀμφιτρύων Archipposa i Sofoklesa 36.
ἀναγνώρισις 73. 80n. 85. 92. 98. 102. 104. 114. 126n. 149. 159. 164. 180 186. 188 202. 204. 208. 227. 272–274. 293. 389. 445. 483.
ancilla p. służąca, młoda
Andria Menandra i Terencjusza 232.
antologje z teatru rzymskiego we Francji 486n.
anus p. piastunka
a parte sceny 164.= 264n. 387.
apologus w komedji 129. 191n. 284.
Ἀπορία p. Inopia
archaizm w literaturze rzymskiej 470.
Arcturus 188. 225. 237.
Arlecchino 320
artifices scaenici, scribae histrionesque, collegium poetarum, οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται, σύνοδος, τὰ κοινά 7. 19.
Atellana 15n. 18. 81. 285. 326. 332. 339. 468.
Atena w prologu Trojanek Eurypidesa 233. 238.
autentyczność prologów plautyńskich 236n.
Auxilium 88. 225. 237. 240

balet w komedji 155. 191 n. 219. 429. 530.
Baljo strzęczyciel 176. 338.
bankier, lichwiarz 339-340. 359. 361. 368.
bijatyki na scenie 281 n. 291 n
biografja perypatetyczna 24.
Boήθεια p. Auxilium
βωμολοχία 178.
Bucco 332.
cantica 37. 43. 52 n. 60. 63 n. 74. 77 n. 89. 94. 104. 115. 128. 139. 146 n. 155. 169. 182 n. 186. 193 n. 201. 209. 219. 251. 422 n. 446. 462 n. 465.
por. miary wierszowe.
cantor 304.
capitan, capitano, captain w literaturze europejskiej 327.
captatio benevolentiae w prologach 243.
caterva 304.
~~C. G. L. V n. 181 i C. 436.~~
charakteru, komedja 216 nn.
charakterystyka osób 253 n. 264. 360-368.
Charition 279! 373.
chłopiec-niewolnik 318 n
choragus 97. 252. 345. 358. 397. 436. 439.
choroby, motyw pozornej lub udanej 286 n.
chór 147. 186. 432 nn.; χορός 279! 432 nn.
chronologja sztuk plautyńskich 28. 43. 57. 64 n. 74. 83. 89. 99. 107 n. 115 n. 139 n. 153. 168 n. 183. 189. 196. 204 n. 209.
~~C. I. L. X~~
clownish servants 320.
Coisilinianus, Tractatus 277³. 373. 400² 457
comédie larmoyante 31 n. 69. 85. 215.
comédie tragico-héroico-burlesque 215.
commedia dell'arte 278. 320. 327. 341. 356. 472 n. 522
Commedie zannesche 320. 522.
comoediae, fabulae 213
contaminare 390 n. zrenta p. kontaminacja

÷ cognitio (forum)

cognūs gloriosus 176 n. 333. p. kucharz
córka obywatelska 351 n. 359. 364 n.
crepundia 184.
cudzoziemcy w komedji plautyńskiej 345.
curiales 53.
danista 339. p. bankier
demarchowie 53. 439.
deus ex machina 237 271.
deverbia 422.
dialog 264 n. 365. 387. 442 nn.
dialogiczne prologi 233. 237 n.
διδασκαλίαι 20. 25. 64. 183. 194. 196.; wiadomości dydaskaliczne w prologach 236. 241 n.
Δίδυμοι (-αι), komedje tego tytułu 116 n. 289.
Dionysos 233. 235 n.
dityramb, rowy 430.
il dottore w komedji dell'arte 341.
dowcip plautyński, rodzimy rzymski 178.
dramat rodzinny (familijny) 184. 192. 199. 215 n. 219. 383. 450.
Druga rozmowa Grzegorzyasa z Bartosem z r. 1629 r. 410 n
dublety tekstu 169.
Duenna w dramacie hiszpańskim 356.
Durączycy, Plauta a — 487 n.
~~Δύσκολος Menandra 55; Dyscolus Plauta 211. 386~~
ebrius, filius p. pijany
ekspozycja 221-230.
elegja rzymska 120, 146.
Elenchos u Menandra 236.
epigram na Plauta 457 n.
epikureizm(?) Plauta 344.
epilogi 301-305.
Ἐπιφώνημα 248. p. refleksje
Eros 120. 233.
erotyka w komedji plautyńskiej 68 n. 74. 87 92 n 120. 154 161 n 198. 220. 294.

fallax servus 307 n. p. niewolnik
fanfaron 307.
farsa starożytna i nowożytna 332. 579 n.; farsa flyaków 81; farsa megarejska 307. 325. 331. 338. 338; farsa ucapolitańska 281. 457.; farsa starofrancuska 432; p. też Atellana
Fides 78. 114. 225. 440.
figury retoryczne 399 n 463. 467.
~~francuskie wpływy na dramat polski 5.~~
„frantów" występy 5.
frustrationes p. oszustwo i rozdrażn
fŕdws ẋ zñs ẋñźns 291.
fkografja komedji 28.
Geta et Birria, „komedja elegijna" Vitalisa de Blois 471 n. 494.
Ghorân, prolog z — 228. 233. 434.
Gl' Ingannati 474.
grecki dramat wprowadzony do Rzymu 4 n.
greckie tło w komedji rzymskiej 53. 59. 76. 97 n. 106. 150. 190. 207 n. 319. 345. 408. 437 nn.
greckiej literatury znajomość w Rzymie 61.
gres 304.
Grunnio 148. 361. 489
gujnol p. teatr swojo nefkomy
gynajkonomowie 53. 56.
Herakles 37. 71. 325. 332.
Hetery w komedji 5. 37 n. 39 n. 57. 87 n. 112 121 n. 126 n. 146. 149 160 n. 206 n. 339. 352-354. 356. 359 nn. 364 n. 385.
Hibeh, papirusy 53.
hilarodja 426. 429.
hilarotragedja 36.
Hiszpanja, Plaut w Hiszpanji 487.
horror sublimitatis 293 nn. 416
iluzja teatralna i jej przełamania 9. 97. 114. 125 n. 136. 235. 297-300. 345. 396 n. 513 n.
imbroglio 221. 291.
imiona plautyńskie 405 n. 437.; imiona mówiące 360-363.; imiona niewolników 91.; imiona zdrobniałe-zdrobniałe 320.

c. d. nastąpi

Inopia 202n. 223. 237n.
integra comoedia 391.
intermedja, komedje rybałtowskie, misterja 5. 281. 327. 332. 362. 373. 519n.
„intriguing chambermaid" 356.
intryg, komedja ~~216nn. 220.~~ 217nn. 319. 383. 397. 482.
~~Intryg~~
Iris u Eurypidesa 203. 238.
italskie pierwiastki dramatu rzymskiego 4.
ius Latii 17.
jezuici polscy a Plautus 520nn.
język i styl komedji rzymskiej, w szczególności Plauta 5. 8. 63. 247. 249n. 333. 398n. 418nn. 441. 484. 467nn.
jonikologowie 429n.
kalembury plautyńskie 412n.
kapłanka 357.
Karagöz p. teatr marjonetkowy
karykatura postaci u Plauta 368n.
κατ' ἀντίφρασιν imiona 361n.
„Kiełbasiarz" arystofanes zawrki 334.
Kikirros 326.
kinajdologowie 429n.
klasyfikacja komedyj plautyńskich 213-221.
Klytajmestra w Elektrze Eurypidesa 124.
kobiece postaci komedji plautyńskiej 346-357.
kochanka 352.
kółdź 141. 329. 331.
komedja elegijna" 470n. 494.
" komedja francuska 477-487; angielska 488-491; duńska 487-488, niderlandzka 487, niemiecka 491-493; polska, hiszpańska, włoska 494-534. portugalska 487
Komedja pomyłek 111. 218. 269.
Komedja włoska 289. 339. 342. 472-477.
komedjanci angielscy 394. 521.
„komika zawodowa" 369.
Komizm charakteru 369; słów, nowy 371n. 400n.; sytuacyj 277-301. 396.; zewnętrznego wyglądu 369.
Kompozycja sztuk plautyńskich 221— . 385-396.
i. konfuzja ról

konfuzja ról 52.
kontaminacja 8. 35 n. 67. 73. 82 n. 99. 137 n. 165. 181. 189. 193. 204. 389 n. (– 396) 463. 466. 525.
kucharz ~~w komedji~~ 47. 50. 96. 109. 117. 122. 176 n. 259 286. 325. 333 335. 361. 369.
kupiec 342. 358.
Lar familiaris 51. 224. 237. 440. 471.
lekarz 113. 325. 335-336. 369. 482. 523. 527.
leno (-a) p. stręczyciel (ka)
lex Oppia sumptuaria 57. 108. 263. 441.
– quinaviceuaria Plaetoria 441.
– Sempronia o lichwie 99. 441
ustawa „przeciw zmiennej zaszczepce" 9.
~~liber Diligentiarum 495.~~
literatów i uczonych brak u Plauta 358.
Ludi Megalenses 205.
luki i amfiteatra 63. 78 n. 84. 86 n. 127. 168. 180.
Luxuria 202 n. 223. 237.
Lyssa (Szał) u Eurypidesa 203. 238.
maccus, maco, Maccus, Macciús 14 n. 19. 168. 332.
μάγειρος σκευτικός, cocibus magiricos, maíowr, Magirus cocus 96. 334 n.
magodja 426. 429.
makaroniszy 409 nn.
małomówność w komedji plautyńskiej 342.
małżeństwo u Plauta 346 n.
Mars 43. 72. 237
matki postać w kom. plaut. 357.
matrona 347. 349.
mąż 314. 369.
Medea Eurypidesa 123.
medicus p. lekarz
megaryjsko-dorycki pierwiastek komedji 306 n.
melodje 431 n.

marjonetkowy teatr Gwignola i Karagöza 278, 282, 299, 326, 332, 339, 373

V. Menander

Menander Ἀγροῖκος 386; Ἀδελφοὶ β' 194n. 382. 384. 386.; Ἀνδρία 232. 273; Γεωργός 106. 232. 273; Δίδυμοι 289; Δὶς ἐξαπατῶν 66. 384n.; Δύσκολος 55. 233. 471; Ἐπίκληρος 232. 258. 260n.; Ἐπιτρέποντες 56. 125. 210. 260. 273. 352. 354. 434.; Θησαυρός 56. 386; Ἥρως 76. 228. 232. 273; Καρχηδόνιος 167. 385.; Κόλαξ 141. 273. 381. 386. 390; Λευκαδία 37 161. 186. 261. 423; Μισούμενος 249; Περικειρομένη 229. 233. 260. 273. 279' 293n. 433n. 445.; Περινθία 285. 417; Πλόκιον 459; Σαμία 37. 232. 260. 307. 386. 433n. 441; φάσμα 233. 273; Φιλάδελφοι 195; fragmenty 55. 90. 157. 233. 235n. 248n. 305. 362. 424n. 434. 441. 448n. 460., ogólnie: 422.

Merkury 33n. 114'. 243n.

metagrafeur 4.

miary wierszowe, kompozycja metryczna 6. 8. 422-432. 462. passim; anapesty 53. 63n. 74. 78. 89. 128. 139. 182. 186. 194. 201. 422nn. 462; bakchje 37. 53. 63. 74. 78. 89. 115. 128. 169. 182. 186. 209. 422. 425. 427; choriamby 63. 422; daktyle 422n.; dochmje 63. 182. 186. 194. ~~207~~ 201. 422; glykoneje 63. 78. 194. 422n. 425.; ityfallliczne, metrum 53. 78. 422.; jamby 6. 422n 425. 462.; joniki 37. 209. 422.; kretyki 37. 43. 53. 63n. 74. 78. 89. 104. 115. 182. 186. 201. 422. 425. 427. 462.; Reizianus, versus 422n.; trocheje 6. 104. 115. 128. 182. 186. 209. 422n. 425. 462.

miles gloriosus p. żołnierz-samochwał.

mimijamby Herondasa 338.

~~mimus vivus cantatus 468n.~~

mim grecki i rzymski 279'. 373.

mimika 280n.

mimodram 193. 373. ~~427~~ 426n.

mimus, mimicus, comicus 465n.

Minerwy świątynia na Awentynie 7.

mixtae, fabulae 214'.

mizogynizm komedji nowej 350.

młodzieniec, panicz, syn 7. 37nn. 117n. 142. 161n. 196n. 207. 308n. 359. 361. 369.

÷ monodja

monodja 251.
monolog 250-264. 364. 387. 446nn.
moralizatorska, tendencja 216.
moralności podwójnej problemat w dramacie klas. 123n. 484.
motoriae, fabulae p. swawolne, sztuki.
muzyka p. melodje
muzyczne wstawki 182. 432nn.
nauczyciel, wychowawca 62. 307. 340-341. 369.
nieporozumienia, qui pro quo 287n.
„Nieświadomość" u Menandra 229. 233.
niewolnik, służący 7. 32. 38. 40n. 50. 52. 60n. 71n. 91. 93n. 102. 109. 117. 135. 143n. 150n. 171. 184. 198. 200. 207n. 217. 249. 254n. 314-320. 359nn. 364. 369. 385. 397. 480. 482. 520.
nowe wyrazy u Plauta 404.
nutrix p. piastunka
Obelg koncert u Plauta 151n. 172n.
objaśnienia sceniczne starożytne 249.
Odyssea 272. (Odyssia Liwjusza Andronikusa 3. 61.)
operetka plautyńska 219. 430.
Orange, przedstawienia teatru w — 486.
oryginalność w literaturze klasycznej 377nn.
oryginały sztuk plautyńskich 382nn.
oszustwo, podstęp 218nn. 290n. 383.
~~fragm. kom. Oxyrh. Pap. 11 col. II. v. 29-41 str. 447~~
Paedagogus p. nauczyciel (wychowawca)
P(alatyńska), recenzja komedyj Plauta 209.
palliata 5.8. 326. 331. 339. 362.
Pan 233.
Papia, gens 15.
~~Papiri Greci e Latini 55[2]. 233.~~
Papkin u Fredry 327. 332. 395.
Pappus 15.
~~papyrus z Tebtunis 95~~

obsceniczny u Plauta 284 in. 417

ojciec (starzec) 7. 40. 45. 61. 77. 103. 112n. 133n. 254. 310n. 359. 369. 522

÷ Paradoxides Dryos

Παρακλαυσίθυρον 426.
Παρὰ προσδοκίαν χρῆγος 249.
parasitus edax, colax 307. 328n. 331. p. pasorzyt
pasorzyt (pieczeniarz) 5. 7. 62. 70. 92. 95. 109. 113. 133. 136. 140n. 152n. 184. 190n. 193. 211. 217. 253n. 307. 317². 320. 327–332. 336. 351. 359. 361. 364n. 369. 371. 393. 480. 482. 488. 520. 529n.
paletycznośći unika Plautus 293n. 416.
[illegible]
φάσμα κωμῳδία 149; φάσμα ἢ φιλάργυρος Theozuetoy 149; Plasma Plauta 149. 195.
φιλάργυρος p. skąpiec
Φόβος p. „Strach"
piastunka 50. 355–356. 361.
pieczeniarz p. pasorzyt
pijany 147n. 171n. 182. 374n.
plaudite 302. 304.
Plautus 469.
plautus 13n.
Plautus: Addictus 17. 20.; Agroecus 211. 386; Amphitruo 28–37. 114¹. 214. 221. 224. 230. 238n. 243n. 261. 267. 271. 281. 284. 288. 291nn. 302. 349. 358. 375. 382. 399. 404. 414. 416. 437. 446. 471nn. 475. 478nn. 488n. 491n. 494nn. 521. 525. 528. 530; Asinaria 15. 37–45. 60. 76. 87. 139. 148. 203. 217. 222n. 237. 239. 266. 274n. 279n. 290. 302. 311nn. 316nn. 328n. 342. 347n. 351. 353n. 356n. 359. 380. 382. 384n. 405. 416. 418. 438. 441. 456. 463n. 472. 476. 481. 486. 492.; Aulularia 45–57. 89. 108. 117. 134. 216n. 224. 237. 244. 256. 263. 266. 270n. 288. 298. 310. 314n. 333. 343n. 346nn. 350. 352. 356. 361. 365nn. 385. 395. 405. 416. 441. 446. 471. 476. 477. 479. 482. 484. 490n. 493. 507. 513. 520. 524. 530. 533. Bacaria 385.; Bacchides 57–67. 108. 144. 195n. 217n. 220. 227n. 257. 262. 268. 272 288. 296. 303. 310n. 314nn. 320. 328n. 340n. 353. 365. 382. 384n. 399. 404. 407. 409. 416. 435n. 440n. 450. 454. 459. 476. 478. 480. 491.; Boeotia 211. 331. 468.; Calcus vel Praedones 345. 372.; Captivi 67–74. 85. 95. 97n. 184. 193. 197n. 213nn. 219n. 226n. 237nn. 243. 245. 248. 253. 262n. 267. 271. 275.

286. 293. 297. 302. 308. 312. 315. 317. 328nn. 393. 395. 399n. 405n. 408n. 414. 435. 436nn. 440n. 450. 453. 455. 473. 478. 487. 490. 493. 513. 520. 525. 528. 533.; Carbonaria 331. 385.; Casina 15. 74-84. 88. 98. 105. 119. 127. 134. 146. 150. 167. 218n. 221. 225. 227. 237. 241. 243. [illegible]n. 256n. 266. 271. 274. 281n. 285. 287. 290. 292n. 303n. 312. 314. 333. 346nn. 351n. 355. 359. 361. 380. 382. 385. 388. 399. [illegible] 402nn. 408n. 413. 416. 437. 440n. 454. 472nn. 477. 483. 486. 490. 495n. 498.; Cistellaria 84-91. 98n. 126. 167. 214. 225. 227. 230. 237. 240. 243. 271. 274. 279[1]. 295. 298. 302. 349. 351nn. 356n. 382. 384n. 424n. 441n. 450. 459. 475. 533.; Colax 27. 211. 331. 386.; Commorientes 212. 382. 385. 388. 391.; Curculio 91-99. 104n. [illegible]. 116n. 120. 162. 217. 227. 229. 251n. 266nn. 271n. 276. 294. 304. 317.[2] 320n. 328nn. 333n. 336. 339. 345n. 352nn. 358n. 361. 370. 388[1]. 397. 405n. 426n. 429. 436. 438n. 441. 488. 493. 520. 533.; Dyscolus 211. 386.; Epidicus 64n. 89. 91. 100-108. 159. 217nn. 227. 229n. 254n. 270n. 276. 279. 287. 293. 302. 315. 317. 320. 323. 339. 342. 348. 351n. 359. 368. 388[1]. 389. 399. 404. 415. 437. 441. 445nn. 476. 480. 484.; Lenones Gemini 337; Menaechmi Menaechmi 108-117. 165. 169. 226n. 237. 239. 242n. 253. 256. 269. 284. 287n. 312. 314n. 327nn. 333. 335n. 347nn. 355. 359. 361. 399. 405nn. 413. 440. 472nn. 478. 481n. 485nn. 493. 524. 533.; Mercator 21. 117-130. 136. 146. 149. 188n. 218. 224. 237. 239. 242. 254. 256n. 262. 268. 271. 274. 283n. 286nn. 294n. 297n. 302n. 310nn. 314. 318. 333. 342. 347n. 351. 354nn. 358. 369. 371. 382. 413n. 416. 443 nn. 452. 475. 484. 496n.; Miles Gloriosus 25n. 117. [illegible] 129. 130-142. 216n. 219. 224n. 229. 237. 241. 245. 271. 281. 288. 290. 298. 304. 315. 318. 320n. 323n. 328n. 333. 344. 347. 354n. 359nn. 365. 385. 399. 405. 417. 424. 437. 440. 446. 454. 467 472. 475. 477n. 486nn. 490. 493. 520. 526. 528n. 533.; Mostellaria 16n. 21. 142 149. 172. 195. 217. 222. 230. 239. 266. 269. 274n. 280. 284nn. 291n. 297. 310. 315. 339n. 354. 356. 358. 361. 375. 385. 404. 408n. 435. 472. 475n. 481n 487. 490. 525. 533.; Nervolaria 195.; Parasitus Medicus 331. 336.; Parasitus Piger 331.; Patruos (= Poenulus) 167n. 385; Persa 11. 21. 150-157. 172. 191. 217. 219. 222. 253. 264. [illegible] 266nn. 271. 276. 281. 290n. 299. 302. 316. 318. 328nn. 337. 340. 345. 351. 355. 361. 364. 366n. 406. 408n. 416. 429n. 520.; P[l]agc 35..; Plasma (= Mostellaria) 149 195 [illegible] 94

· Poenulus 16. 157-169. 217. 226n. 237. 244. 246n. 256. 265n. 271. 282. 290. 297nn. 304. 312. 317. 321n. 324. 336n. 345n. 352. 354. 365. 367. 371. 404nn. 414n. 435. 441. 455. 472. 473. 481. 493. 521. 530n.; Pseudolus 25. 91. 98. 170-183. 187. 217nn. 223. 227. 239n. 252. 255. 264. 266. 272. 275n. 290. 292. 296n. 303. 308n. 313nn. 320. 323. 333nn. 337n. 361. 363. 365. 368nn. 375. 379. 399. 404n. 407nn. [illegible]. 412n. 415n. 430. 436. 441. 443. 452. 455. 476. 482. 486. 488. 492. 525.; Rudens 36. 129n. 183-189. 209n. 214. 216. 225. 227. 237. 256n. 261. 265n. 271. 276. 297. 303. 312. 337n. 346. 352. 354. 357. 364. 370. 382. 400n 404. 415n. 418. 435. 441. 450. 452. 454. 475. 533.; Saturio 17. 20. 331.; Sortientes (=Casina) 79.; Stichus 21n. 25. 64. 190-196. 214. 216. 219. 222. 253n. 266. 270n. 284. 297. 303. 312. 318. 327nn. 349. 382. 384. 386. 389. 393. 395. 399. 429n. 437. 450. 492. 520.; Syrus albo-ra (=Cistellaria) 90n. 195.; Trinummus 11. 22. 196-205. 210. 214. 216. 219. 223. 237. 241n. 244. 257. 263n. 266. 271. 276n. 284. 292n. 298. 304. 309n. 312. 332. 347. 349n. 375. 380. 382. 386. 393n. 404n. 408n. 438. 446. 450. 459. 475. 482. 490. 492. 499nn. 525. 533.; Truculentus 205-209. 216n. 219n. 225nn. 237. 242. 270n. 297. 302. 309n. 315. 323n. 353nn. 360n. 364n. 374. 385. 404. 409. 468. 493.; Vidularia 21. 23. 209-210. 214nn. 222. 239n. 271. 358. 385; komedje zaginione 211-212.—

plotkarstwo w Rzymie 202.
Plotus 14³. 17.
pokojówka p. służąca, młoda
polemika w prologach 235n. 239nn.
„Pomoc" p. Auxilium
„Pomyślność" p. Salus
προπροβοκός p. sprzeczyciel
porównań greckich skracanie przez identyfikację komiczną 415n.
Portugalczycy a Plaut 487.
Posejdon w prologu Trojanek Eurypidesa 233. 238.
postaci komedyj plautyńskich 306-376. 396n.
„postać wstępna" (persona adventicia) p. πρόσωπον προσδοκώμενον

v. „Powietrze"

powietrze, zamiana — 110 — 210.
„Powietrze" u Filemona 233.
„Prawo XII tablic" 5n. 9n. 398.
„Prawość" w Casinie [illegible] p. Fides
prologi 8. 33nn. 43. 51. 55. 62. 69. 72. 78n. 88. 98. 104nn. 114n. 125. 136. 148n. 164n. 180. 188n. 194. 202n. 208. 210. 213n. 221nn. 228n. 231–250. 383. 413. 416. 463n. 486. 502.
Πρόσωπον προτατικόν 104. 136. 230. 386.
przebieranki motyw 72n. 218n. 285. 289n. 332. 483. 490. 530.
przebitej ściany motyw 136.
przypadek w komedji plautyńskiej 285n.
puer p. chłopiec-niewolnik
Pultiphagonides 15n. 168.
punickie urywki w Poenulusie 163n.
Querolus 470nn. 476.
reflekcje i sentencje w komedji 156n. 185. 248n. 257n. 304. 448nn.
Risus [illegible] 446. [illegible]
retoryczna, teorja wstępu a schemat prologów plaut. 247n.; teorja ret. epilogów a epilogi plaut. 301n. 304.
retractatio, zmiany i adaptacje 52. 63. 105. 115. 169. 189. 194. 209.
rękopisy Bibl. Jagiellońskiej Nr. 2035 i Nr. 2115 — str. 494.
role postaci plautyńskich 359n.
rozpoznanie p. ἀναγνώρισις
„Rozrzutność" p. Luxuria
rubaszność i obsceniczny u Plauta 284n.
rybacy 346.
rywale w miłości 40nn. 76. 119. 312.
rzemieślników brak u Plauta 358.
Salus 44. 114n. 165. 226. 237. 440.
scenerja Rudensa 186n. 242.
sceny przed domem 265n.; sceny spotkania 280; sceny [illegible] 424.
Semisenex p. stary kawaler
sen, motyw snu 129n. 187nn. 256.
Senex p. ojciec

(por. παρακλαυσίθυρον)
serenaty 94n. 426n. 429.
serviles nuptiae 76. 150.
servus currens 317. 319. 330.
skarga Dziewczęcia 261. 426nn.
skąpiec 46. 55. 343-344. 366. 369. 524.
skróty plautyńskie w przeróbce oryginałów gr. 388in.
służąca 96n. 123. 146.; matoda służąca (pokojówka) 77. 112. 207. 354-355. 359. 361. 530; p. też piastunka.
sobowtórów motyw 116n. 136. 218. 288n. 485n. 489.
Cwzńę 44.
stary kawaler 344-346. 359.
~~Stary Testament na grekę przetłomaczony 4~~
starzec p. ojciec ~~7. 40. 45. 61. 77. 103. 112n. 133n. 254. 310n. 359. 369. 622.~~
statariae, fabulae 208n. p. poważne,
stichomytja 294. 445.
stopniowanie niepraymiotników w Plaŭta 404n.
„Strach" 233.
Strassburski, fragment 228. 233. 235n. 249.
„Stratagemy" moljerowskie 320.
Strzęczyciel 91. 151n. 157. 162. 173n. 183n 187. 322. 336-339. 359. 361. 363. 365. 368.; strzęczycielka 5. 37n. 40. 85. 87n. 90n. 356-357; 359. 361. 368.
Sy[albo Sym[(Syrus albo Syra) Plaŭta 90n. 195.
sycophanta 199n. 332.
sycylijska, komedja 71. 116. 307. 325. 331. 338.
Syracodrÿskortes Difila, Alexisa i Filemona 212. 385.
swawolne, sztuki 214. 216-221. 280.
szablonowość postaci plautyńskich 366n.
„Szał" p. Lyssa
~~szkoła poważne~~
śpiewane, partje, p. cantica
tarperita p. bankier

Tartaglja z komedji włoskiej 342.

~~teatr marjonetkowy Gucignola i Karagöza 278. 282. 299. 320. 332. 339. 373.~~

teatr polski 430n.

teatralny, egzemplarz, komedyj Plauta 55. 99. 169. 194. 388!

~~Teka konserwatorów Galicji Zachodniej 575~~

teorja literacka (pseudoklasyczna 215; ~~starożytna~~ (klasyczna) 221. 231n. 251. 256n. 265. 277³. 291 293! 301.

Testamentum porcelli 335.

θεοὶ ἀπὸ μηχανῆς p. deus ex machina

Θύεστης, komedje tego tytułu 56. 117. 203n. 386.

tłumaczenia w liter. starož. 3n. 6. 462.

togata 331. 335. 339. 468.

tragedja 3. 7. 258n. 307. 375. 379.

tragikomedja 34. 214n. 244.

trawestacja i parodja stylu tragicznego i epicznego 60. 295n. 465.

~~triumf w Rzymie 65~~

Τρυφή p. luxuria

trzy jedności 265nn.

Tyche (Fortuna) 233. 383. 778. 452.

z Tysiąca i jednej nocy nowela o Miles Gl. 141n.

tytuły sztuk plautyńskich 211n. 241. 385n. 463.

urzędników brak w dochowanych komedjach Pl. 359.

uxor p. żona

~~V rękopis kom. plaut. 279!~~

valets bouffons 320.

vertere 4.

virgo ingenua ~~350~~ p. córka obywatelska

virtus Romana 31. 39. 293. 349. 358.

weselna, piosenka, w Casinie 347.

wiersz p. miary wierszowe

wieśniaków brak w dochowanych kom. Pl. 358.

~~Włoskie wpływy na dramat polski 5.~~
wodewil 430.
wstawki Plauta 387.
wytworność w komedji greckiej i rzymskiej 134n.
Zagłoba 95. 329.
zakończenia sztuk starej komedji attyckiej, wzgl. sztuk arystofanesowskich ~~157~~ 155. 191n.
zapiski urzędowe o sztukach p. διδασκαλία
zwierciadło życia" jako tendencja komedji nowej 376. 398. 451.
~~Zorza w komedji~~
żołnierz-samochwał 5. 7. 62. 92. 96. 100n. 140n. 157. 163. 207. 307. 320–327. 330n. 333n. 359. 361. 364n. 369. 371. 463. 475. 488n. 492. 520. 522n. patrz Plauta Miles Gl.
żona (matka) 5. 38. 40. 50. 77. 110. 118. 122. 347–351. 353n. 369. 371. 397. 443nn. 506n. – p. kobiece portaci

Indeks nazwisk

(Miejsca, oznaczone gwiazdką*, zawierają cytaty o danym tytule dzieła)

Accius, L. (Akcjusz) 12 n. 469. 470.
Aelius Stilo, L. 27. 469.
Afranjusz 381. 468.
Agathon 379.
Ahrens, Paulus 44[1] x. 458[1].
Ajschylos 258. 417.
Akwiljusz 211. 468.
Alexis 116 n. ~~289.~~ 167. 168[1]. 212. 228. (289.) 307. 372. 423. 434. 441
Alkibjades 9.
Amfis 374[1].
Anaxandrides 116. 289.
Anaxilas 423.
Anaximenes z Lampsakos 247.
Andrzej z Opoczna 498.
Antifanes 116. 289. 307. 423.
Apollinaris Sidonius 421. 470.
Apollodoros z Karystos 37. 384.
Apulejusz 307 n. 310. 314. 321. 328. 336. 347. 352. 470.
Archedikos 117.
Archippos 36.
Aristofon 117. 289.
Ariosto, Lodovico 332. 473.
Arystofanes z Bizancjum 251.
Arystofanes 9. 83. 155. 191 n. ~~270[1]~~. 235. 273. 279[1]. 285. 289. 304. 306. 319. 325 n. 334. 341 n. 362. 372. 375. 379. 407[1]. 417. 423. 425. 432 n. 442[1]. 451. 453. 477. 479[1]. 513.
Arystoteles 247. 256. 265. 272. ~~277~~ (277[3]). 291. 301. 304. ~~373~~. 379. 400[2]. 432[1]. 451 458.
Asklepiades 21.
Athenajos 117. 334. 354. 429.
Atiljusz 468.
Audollent, Aug. 487.

to pierwszej S

Aurelius Opilius 469.
Aurelijusz, K., komik 194[1]. 196.
Aurozjusz 416.
Axionikos 423.
Bacryński, Tomasz 524.
Badecki, Karol 519[3]
Baïf, Antoine de 477
Bakchylides 430.
Batucki 335. 363.
Barbarus, Hermolaus 32.
Barüth, Ambroży de 495.
Batory 518.
Beaumarchais 282. 289. 320. 336. 342. 370. 482-484.
Bebjusz, Kn., edyl lud. 194[1].
Beccadelli, Antonio, z Palermo (Panormitanus) 63.
Betcikowski, A. 526.[2x]
Ben Jonson 327. 490.
Benis, Artur 496[1]. 498[1x].
Bentivoglio, Ercole 475. 477.
Bergson, H. 277[3x]. 291. 293[1]. 369[1]. 370[1]. 400[2].
Bernard, Tristan 485.
Beroaldo 52.
Berrardo, Girolamo 474.
Bettingen, Fr. 326[2].
Bibbiena, Bernardo Divizio da 285. 289. 474.
Biegeleisen, H. 455[1x]
Bieliński, J. 528[1.2].
Biesiekierski, Jan, z Biesiekierza 495.
Birkowski, Szymon 515.
Blass 53.
Bogustawski 362.
Bohomolec, Franciszek 265. 332. 362. 373. 395. 524-527.
Boileau 293[1]. 469[3].
Bonnet, Max 480[1].
Borecky, J. 495[1]

Borowy, W. 377x n. 479¹
Borghini 332.
Brandes, Georg 487¹
Brasse, H. 267¹
Brix 69n.
Büecheler, Franc. 335¹
Bülaeüs 516³x. 517¹.
Büonaccorsi, Filip, Kallimach 494n.
Büsse, B. 534¹.
Butrymowicz 379.
Bystrzonowski, Wojciech 523n.
Caesar 457.
Calderon 487.
Camerariüs 69.
Camões, Ludwik 487.
Canter, H. V. 426²
Casaubon 36.
Cassander, Georgiüs 521¹
Cecchi, Giovannmaria 474n.
Cecyljusz Stacjusz 17. 212. 241. 308. 313n. 425. 446. 459n 463. 465nn. 470.
Chalandon, Georg. 320¹.
Chmielowski, Piotr 411²x 533. 534¹.
Chorikjos 55.
Chrzanowski, Ignacy 213¹x. 265². 281². 450¹ 529.
Cicero 16. 19. 25. 91. 176. 178 183. 202. 209. 220. 248. 262. 278³. 293¹ 308. 313 321. 338. 353. 409n. 418. 421. 467nn.
Cichocki, Kazer, vgl. Sawicki, Kazer. 520.
Ciekliński, Piotr 394. 499x–519.
Clerici, G.P. 477.
Cocchia, Enrico 13x. 408³x
~~Coislinianus Tractatus 277³n [278°] 373 400² 451.~~
Colin, J. 382¹x. 408².

/. Conway

Conway 14.
Coolus, R. ~~patr. Hennequin i Coolus~~ 332. 341.
Corneille, Piotr 265. 327. 478.
Cornford, F.M. 307[1].
Coulter, Cornelia C. 488[2x]. 489[1]. 490[1.2].
Creizenach, Guil. (W.[ilhelm]) 488[1x]. 493[1x].
Croiset, Maurice 272[1x] 419[1]. 442[1].
Cyrano Bergerac 481.
Czartoryski, ks. A. 362. 502[1]
Czubek, Jan 499[2x]. 511[1]. 512[1]. 515. 517nn.
Dante 470.
Da Ponte 289.
Dargel, Henri 486.
Deltour, F. 247[1]
Demetrios [illegible] 234. 249.
Demetrios Poliorketes 107.
Demetrios z Faleronu 53.
Demiańczuk, Joannes 233[x] ~~249 251~~
Demofilos 15. 44. 380. 382nn.
Denecke, t. 493[1].
Destouches, Néricault 482.
Dieterich, Albrecht 15[2x]. 326[1].
Dietze, C. t. 126[1x]. 141[1]
Difilos 15. 37. 44. 78[1]. 79. 83. 145n. 149. 155. 189. 212. 241. 372. 380. 382n. 385. 388. 391. 423. 441. 450.
Diogenes Laertius 24.
Diomedes 422.
Dobrosielski, Jan, z Sandomierza 495.
Dobrzański 341.
Dolce, Lodovico 327. 475. 477.
Domenichi, Lodovico 476.
Donat 91. 149. 222. 228. 230n. 251. 361. 375. 422. 437.
Dryden, John 491.

Dziatzko, K. 106[1]
Ennjusz 13. 17. 296. 391. 426n. 465n.
Epicharmos 71. 116. 331. 426. 445.
Epikur 344. 450.
Estreicher, K. 411[1x]. 520[1]. 523[1]
Euanthius 214. 228. 230n. 236n. 251. 297[1]. 435. 466.
Eubulos 129. 339. 342.
Eufron 117. 289.
Eupolis 331. 423. 425.
Eurypides 33. 36. 123nn. 135n. 185n. 203. 231nn. 238. 257. 272. 304. 306. ~~325~~ 325. 426n. 432. 446. 452.
Eybe, Albrecht von 491.
Fabia, Pl. 164[2x] 234[x]. 235[1]. 237[2]. 239[1]. 240[1]. 487.
Fagüet, Em. 481[1].
Ferekrates 76.
Festus 14. 17. 90. 148. 195n.
Fielding, Henryk 344. 356. 491. 3
Fijatek, J. 520[2].
Filemon 37. 53n. 95. 126[1]. 130. 141. ~~142~~ 175n. 179. 178. 203n. 212. 233. 242. 259. 330. 350. 353. 380. 382n. 449n. 459.
Filippides 37.
Firley, Mikołaj 515.
Fischer, Ad. 521[1].
Fiske, George Converse 380[1].
Fleckeisen, Alfred 44[2].
Folengo, Teofilo 410.
Foster, Frederick M. 252[1].
Fränkel, Ed. 65[2x]. 106. 136. 138[1.2]. 139[1]. 192[1]. 204[2]. 265. 280[1]. 316[1]. 319[1]. 360[2]. 383[1]. 384[1]. 385[2]. 402[1]. 416[1]. 420[3]. 424[1]. 426n. 429. 440[1]. 446. 457[1]. 462[1]. 465.
Frantz, Guil. 230[1x]. 235[2]. 249[1]. 258[2].
Fraunce, Abraham 488.
Fredro, Aleksander 169. 213. 219. 265. 273. 278. 285. 289. 308. 320. 327. 332. 336. 342. 344. 350. 356. 362. 365. 369n. ~~370~~. 373. 375. 392. 395. 430. 449n. 452. 454n. 458. 515. 528–531. 534.

x Fredro Jan Aleks.

Fredro, Jan Aleksander 336. 341.
Fronton 410. 470.
Fryling, J. 261. 428.
Galzigna, G. A. 493[1].
Gatczyna, Helena 498.
Gastambide, J. 486.
Gefficken 55.
Gelli, Giovanni Battista 344. 476.
Gellius, Aulus 13. 16. 18. 20. 26n. 211. 418. 421. 425. 458. 460n. 465. 466[2]. 468nn.
Giese, Aem. 307[2x]. 331[1].
Gil Vicente 373.
Goethe 377. 492n.
Goldoni, Carlo 320. 332. 344. 392. 395. 455. 474. 476n. 525.
Goląbek, Józef 526.
Gomulicki 378. 479[1].
Grabbe 300.
Green, John 521.
Greff, Joachim 491.
Grenfell, B. P. 246[1].
Groddeck, Ernest 32[1]. 502n.
Groto Cieco di Hadria, Luigi 327. 476. 480.
Gryphius, Andreas 327. 492.
Grzegorz z Narjanzu 407[1].
Grzegorz z Sanoka 494n.
Güdeman, Alfred 498[4].
Guglielmino, Fr. 266[2].
Guidani, P. G. 27[1].
Guillemin, A. 380[2].
Gundolf, Fr. 394[4x].
Gurlitt, Ludwig 417.
Gurski 327.
Hadrjan cesarz 470.

Hahn, Viktor

Hahn, Wiktor 519[4x]. 520[1]. 524[2].
Hain, L. 52[1x].
Hammer, S. 141[2]. 418[x]. 421.
Havet, L. 15[1]. 44. 471[x].
Hawkesworth 491.
Heck, Korneli 519.
Hefajstion 423.
Heniochos 249.
Hennequin, M. 332. 341.
Herbert, J. Szczęsny 519.
Hermann, Daniel 514.
~~Hermolaüs Barbarüs 32[1].~~
Herondas 338.
Heywood, Tomasz 491.
Hieron 115n.
św. Hieronim 16n. 25. 470.
Hipponax z Efezu 350.
Hoffmann, Paul 272[1].
Hoffmeistr, F. 28[1].
Holberg, Ludwik 327. 487n. 534.
Homer 289. 296. 325.
Hooft, P.C. 344.
Horacy 23. 116. 251. 293. 304. 308. 310. 328. 375. 378n. 396. 421. 445. 469.
Hornstein, Fr. 164[2x]. 237[2].
Hosius, Carl 377[1].
Hryniewicz, Jan Stanisław 32[1]. 528[x].
Hueffner, Fr. 116[1x]. 117[1].
Ibsen 169.
Iulius Paulus 10.
św. Izydor 470.
Jachmann, Günther 165[1x].
Jarzębski, Adam 431.
Jernstedt 433n.

Jocher, Adam 495x. 531x n.
Jonson, Ben 327. 490.
Juljan Apostata 344
Junta 63.
Juwencjusz 468.
Kakridis 73. 99[1]. 139.
Kalinka, E. 14[3].
Kallenbach, J. 528[4].
Kantecki, t. 533.
Karpentarjusz 576 n.
Kasprowicz, J. 123 n. 259.
Kato Starszy 26, 125.
Kato, M. 26
Kleantes 24.
Klein, J.L. 84[1x]. 477[1x].
Kleist, Heinrich 492.
Kleon 3. 307. 331.
Klinger, Witold 350[1].
Klotz, R. 419[2].
Kochanowski, Jan 498 n. 512. 577. 579.
Kock, Sz. 117[2x]. 334[1]. passim.
Kodrus, [Anthonius] Urceus 52. 476.
Körte, t. 76[1x]. 228[2x]. 352[1]. 390x. 391[1]. 398[1]. 420[2]. 432x. 434[1x]. passim.
Konacz [Mikołaj, z Hodiszkowa] 495[1x] n.
Korzeniowski 357. 362/363.
Kosakowski 362.
Kot, Stanisław 576[1].
Krasicki 265. 341. 362. 395.
Krasowski, Maciej 495.
Kraszewski, J.I. 533x.
Krates 375.
Kratinos 9. 425

= Krawiec

Krawiec, Mateusz, z Olkusza 495
Krieger, Aug. 55[2x]. 56.
Krokiewicz, A. 450[2].
Kroll, H. 180[2x]. 196[x]
Krókowski, Georgius 277[3].
Krzyroszewski 289. 341.
Ksenofont 324.
Kucharski, Eug. 392[2x.3]. 395. 449[1]. 450[1]. 454[1.2]. 529[x].
Künst, H. 67[1x]. 156[1]. 193[1]. 399[1x].
Kwintyljan 248. 272[2]. 308nn. 398. 419n. 467.
Laberius, Decimus 373. 468.
La Bruyère 455.
La Chaussée 215.
Lalo, Anne Marie et Charles 378.
Langen, A. 192[1] ~~42~~[x] 277[2]
Langer, C. 193[2x]. 319[2]. 389[1]. 419.
Lanson, G. 450. 479[x].
Lariney, Pierre 477.
Leeuwen, J. van 433.
Lefranc, Abel 517[2].
Legrand, Ph. 56[x]. 165[1x]
Lejay, Paul 399[2]*
Lemercier, Népomucène Lanis 484.
Lenz, Reinhold 344. 492n.
Leo Friedrich 13[x]. 18[x]. 24. 54[x]. 64. 66. 79[1.2]. 81[1x] 82[1.2]. 104[1]. 135n. 140. 146[1]. 149[1]. 156[1]. 164. 165[1]. 180[1]. 185[1]. 203[1]. 208[1]. 229[x]. 232[1]. 234[3]. 236[1]. 238. 249[2]. 250[x]. 252. 258[1]. 261. 266[1]. 272[1]. 280[2x]. 295[1]. 306[1]. 354[1]. 360. 385. 399[1x]. 419[2]. 425[x]. 426. 457[1]. 459[1]. 462[1]. 463[1]. 464[1]. 466. 468.
Leon X 472.
Lesage 482.
Lessing 69. 492.
Licynjusz Imbrex 468.
Lindsay, W. M. 194[1]. 419[4x]. 423[x]. 425[1]. 436[1x]. 498[4x]. 534.

— Lisowski

Lipnicki, Erazm 498.
Lipps, Fr. 277[3x]. 278[0]
Liwjusz Andronikus 3n. 10. 17. 91. 398. 414'. 427. 462n. 465.
Liwjusz historyk 99.
Losorski, Jan 496.
Lubowski 332.
Lukjan 236. 331.
Lempicki, Stanisław 498[2.3x]. 513'. 514[2.3]. 515[2]. 516[2].
Maas, P. 293[2x]. 445'.
Machiavelli, Niccolo 285. 473n.
Mago Kartagińczyk 4.
Mai, Angelo 527.
Majchrowicz, Fr. 533[1].
Makrobjusz 421.
Małecki, Antoni 498[2].
Maniljusz 308. 313n. 469.
Marcipor Oppii 194[1].
Mareschal, Antoine 327. 478[x].
Mariéton, Paul 486[1].
Marius Victorinus 423nn.
Marivaux 482.
Marouzeau, J. 295[2x]. 296[1]. 316[1]. 408'. 419[3].
Marquardt, M. 106[2].
Marx, Fr. 18[x]nn. 129[1x]. 256'.
Medici, Lorenzino de' 344. 476. 478.
Meineke, Augustus 394[2x]. 420'. 425.
Menander patrz skorowidz rzeczy.
Menedemos 24.
Méridier, Louis 231'.
Merlino Cocai 410.
Merula, G. Alex. 472.
Metelli 10.
Michaut, G. 18[x]. 26. 137'. 165'. 228[x]. 234'. 237. 249'. 267. 274'. 295[2]. 308'. 317'. 389'. 394[1.5]. 455.

÷ Michiewicz

Mickiewicz, Adam 528.
Mnesimachos 423.
Moljer 219. 265. 282. 286. 289. 298. 308. 320. 335n. 341. 344. 356n. 373. 377. 394n. 452. 455n. 458. 469[3]. 478-481. 487. 491. 525. 530. 534.
Molnar 289.
Mommsen, Tz. 106[2].
Montaigne ~~394~~ 394.
Morawski, K. 8. 33[1x]. 211. 237[2]. 253. 277[1]. 319[3]. 437[1].
Morsztyn, Jerzy 498.
Musset 378.
Mymerus, Franciszek 497.
Naruszewicz 455.
Nevjusz 3. 7n. 13. 17. 26. 60. 140. 153. 241. 335. 357. 381. 385. 391. 398. 420. 427. 441. 462m. 466. 468.
Niemeyer 70[1x]. 73[1].
Niemcewicz 411.
Nikostrat 91.
Nonius Marcellus 466.
Ochus 156.
Oehlenschläger, Adam Gottlob 488.
Opaliński, ~~Jan~~ Krzysztof 522[x]. 529.
Ostroróg, Jan 519.
Otter, Henr. 262[1].
Ovidjusz 83. 146. 213. 307. 310. 314. 353. 356. 451. 494. 532.
Pantigny 487.
Pelljo, T. Publicjusz 64. 108. 194[1]. 196. 416.
Perikles 9.
Petersen, Ad. Stender — 523[1.3]. 524[x]nn.
Petronjusz 409.
Pichon, René 18.
Pickard, Louis 399[2].
Pindar 430.
Piotr ze Sambora 495.

Piûs, Giambattista 12. 32. 51. 127.
Pizander 326.
Platon filozof. 354? 432.
Platon komedjopisarz 36. 326.
Plautus patrz skorowidz rzeczy.
Plessis, Fr. 18x. 265[1]. 377. 437[2].
Plûtarch 127. 352. 353. 354. 418.
Polczyk, Kem. 265[3].
Polybios 354.
Pomponiûs Laetûs 472.
Pomponjusz 81. 339.
Popiel 378.
della Porta, Giovanni Battista 327. 332. 476.
Posejdippos 117. 178. 374.
Prehn, Br. 67[2x]. 76[2]. 82. 155[1.2]. 192[2]. 375[1]. 384[1].
Prescott, Henry W. 301[1x]. 392[1]. 393. 436[2].
Przyborowski, J. 533.
Przychocki, G. 281[1x]. 300[1x]. 465[2x]. 469[1x]. 494[1x].
Pûrser, L.C. 19.
Puinaûlt, Filip 478. 481. 491.
Ramain, Georges 487.
Rankin, Edwin Moore 334[1].
Regnard, Jean François 481n. 491. 525.
Reinhardstoettner, Karl von 326[2x]. 477[2]. 485[1]. 493. 523[2].
Reinhardt, L. 105[1].
Rhinton z Tarentu 36. Czy nie Rainthon?
Ribbeck, O. 142[1x]. 324. 331[1x]. 334. 356[1x]. 394[2x]. 396[1]. 423[2]. 482[1].
Richter, Maxim. 295[2x]. 457[2].
Rigal, Eug. 481[1].
Ritschl, Fryderyk 12x. 44. 65. 140[2]. 194. 195. 204[1.3]. 237.
Rohde, E. 141[2].
Roscjusz 176. 338.
Rostand 215. 327. 352

Rotrou, Jean 478.
Roüssel, Louis 282[1x]. 320[2]. 332[2]. 373[1].
Rozwadowski, J. 400[1x]. 408[4x].
Rutilius Lupus 232[2].
Rutilius [Namatianus?] 471.
Rúzzante, Beolco 373. 476.
Rychter, Antoni 523.
Rzewuski 320. 332. 354. 362. 431.
Sachs, Hans 492.
Safo 37. 423.
Saracenus, Bernard 12.
Sarcey, Francisque 483[1].
Sarcicki, Kasper 520.
Scherillo, Mich. 473[1].
Schild, Erich 317[3].
Schmitt, J. 181[1].
Schöll, F. 195[1].
Schübze, Wilh. 14.
Schwabe 115
Schlag, Herm. 260[2].
Schmidt, K. 360[3].
Schwering, Walther 330.
Scutarius 32[1].
Sellar, W. Y. 18[x]. 22. 316[1]. 437[1]. 438[1]. 452[1]. 454[1].
Servius Clodius 469.
Seyffert, O. 13[1].
Shadwell 344.
Shaw, Bernard 273. 367. 362.
Sheridan 270n. 283. 320. 362.
Sienkiewicz 273.
Sinko, Tadeusz 82[x]. 327[1x]. 332. 380[2x]. 489[1]. 495[1x]. 512[2x] 524[2x.3]. 528[3x]. 529.
Skutsch, F. 78[x]. 79[1]. 82. 180[2x]

Smith, Winifred 341[1x]. 473[1].
Sofokles 36. 259. 304. 417.
Sokrates 307. 341.
Sonnenburg, P. E. 165[1x]. 389[1]. 392[1].
Sonnenschein, Edward st. 490[2].
Stanisław z Dobieszewa 494.
Starowolski 515[1].
Stemplinger, E. 380[2].
Sternbach, L. 407[1].
Stesichoros 289.
Stotz, Otto 338[1x]. 339[1].
Straton 178[1].
Strindberg, Aug. 250[2].
Süss, W. 82[1x]. 210[1]. 285[1]. 247[1]. 249[1]. 277[3x] 278[0]. 307[3x]. 389[1]
Sulpicjusz, K., konsul 194[1]. 196.
Szarffenberg, Maciej 496. 498[1].
Szekspir 28. 282. 289. 299. 320. 341. 362. 373. 377. 394. 455. 488–490. 534
Szydłowiecki, Krzysztof 497.
Szyjkowski, Marjan 357[1x]. 495[1]. 502[1]. 520[1]. 527[1]. 534[1]
Średziński, Andrzej 519.
Świętosław z Rogowa 494.
~~Pseudoteokryt~~ V 23. (Teokryt (Pseudo-))
Terencjusz, K., edyl ludowy 194[1] [illegible]
Terencjusz 27. 73. 91. 135. 140n. 149. 159. ~~222~~. 195. 210nn. 214. 222. 230nn. ~~233~~. 234n. 239. 241. 251. 271n. 304. 308. 310. 328n. 332. 336. ~~343~~ 345. 347. 349. 352. 354. 361. 375. 378n. 380nn. 386. 388. 390nn. 398. 418. 424. 437. 457. 463[1]. 466n. 469n. 470. 473. 475. 477. 480. 487n. 491n. 495n. 522n. 528. 534.
Terzaghi, K. 232[2].
Teuffel, W. S. 180[2]
Theodotus 9.
Theognetos 149. 262.
Theon 248. 258.
Tifo Odasi 410.

Timokles 56.
Timoneda, Juan de 487.
Titinjusz 331. 339. 351. 469.
Trabea 468.
Tristan l'Hermite 332.
Turnebus 498. 516n.
Turpiljusz 161. 186. 212. 258. 262. 469.
Turyn, Alexander 430[1].
Tyrrell, R.Y. 19.
Udall, Nicholas 327. 332. 488.
Ungler, Florjan 497. 498[1].
Ussing, J.L. 36[1x]. 137[1x].
Verneüil, Ludwik 486.
Verrius Flakkus 17.
de la Ville de Mirmont, H. 74[1x]. 463[1x].
Vitalis de Blois 471n. 494.
Voigt, G. 472[1x].
Volkmann, R. 301[2x].
Wactaw lekarz 498.
Walther, Guil. 392[1x].
Warro, M.T. 16n. 20. 27. 211. 251. 420n. 445. 466. 468nn.
Weissmann, Conr. 317[2].
West, Andrew F. 139.
Westaway, K.M. 458[2].
Węclewski, Lygm. 533.
Wieniawski, Z. 332. 363.
Wight Duff, J. 300[1x]. 490[2].
Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von 36[2x]. 156. 261[1x]. 410[1x]. 430[1].
Wilde, Oskar 273.
Windakiewicz, St. 395[1x]. 431[1.2]. 544[3]. 547[3.4]. 520[1x]. 522[1x]. 523[5x]. 524.
Winter, Franc. 196[1].
Witkowski, S. 408[2].
Wolfram, Jan 519[x]. 533[x].

Wolkacjusz Sedigitus 466n. 469.
Kopiskis 463. (~~zob. Scriptores hist. Pol.~~ 2)
Zabłocki 320. 327. 336. 362. 527.
Zaborceüs, Adam, z Chęcin 495.
Zamoyski, Jan 438n. 513. 517.
Zetowski, Stan. 499[1]
Zieliński, Tadeusz 334[1x]. 528[3x].
Zimmermann, A. 14[2].
Zuretti, C. O. 319[1].
Żeleński, Tadeüsz (Boy) 370. 480[x]. 484[1x].
Xenarchos 117. 289. 372. 374.

Przychocki
Konkel